

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS



A Metafísica do Medo:
Leituras da obra de Al Berto

Golgoná Luminita Anghel

2008

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS



A Metafísica do Medo:
Leituras da obra de Al Berto

Golgoná Luminita Anghel

Doutoramento em Estudos Literários

Literatura Portuguesa Contemporânea

Director da tese: Professor Doutor Fernando Pinto do Amaral

Co-orientador: Professor Doutor Nuno Nabais

2008

Para aquele que não me acompanha

Às vezes... quando acordava
era porque tínhamos chegado

Al Berto

Agradecimentos

Foi preciso descer até ao medo de Al Berto para perceber que agradecer não é um lugar comum da afectividade social mas a praceta da intimidade da linguagem onde a paixão do pensamento se cruza com os fantasmas que lhe foram povoando e recriando as ideias.

Devo as minhas melhores palavras ao Professor Fernando Pinto do Amaral, que soube dirigir esta tese desde essa margem de liberdade intelectual que reúne a meditação, o afecto e a prudência. Devo igualmente a potência dos meus verbos ao Professor Nuno Nabais, que esteve a co-orientar este estudo sob o signo da contaminação filosófica e a alegria do eterno retorno.

Nada disto teria sido possível sem o apoio incondicional da irmã do poeta Al Berto, Cristina Pidwell Tavares. Nada disto teria tido a mesma luz sem o olhar atento de Agustina Bessa – Luís. Obrigada.

Assim como nenhuma das minhas palavras poderia ter sentido se não tivesse ao meu lado a minha mãe, o meu pai e os meus irmãos.: Emilia, George, Daniela, Cristina e Mircea.

Agradeço ainda a todos os meus amigos de tráfico de ilusões. Eles sabem quem são.

Institucionalmente, agradeço à Fundação para a Ciência e Tecnologia a concessão de uma bolsa de investigação sem a qual não teria sido materialmente factível a elaboração desta tese. Os meus agradecimentos vão também para o Centro de Filosofia da Ciência da Universidade de Lisboa.

Siglário

Obras de Gilles Deleuze

- PS – Marcel Proust et les Signes*, Paris : Minuit, 1964 (édition augmentée, 1970 et 1973).
- N – Nietzsche*, Paris : P.U.F., 1965.
- B – Le Bergsonisme*, Paris : P.U.F., 1966.
- PSM – Présentation de Sacher-Masoch*, Paris : Minuit, 1967.
- DR – Différence et Répétition*, Paris : P.U.F., 1968.
- LS – Logique du Sens*, Paris : Minuit, 1969.
- FB – Francis Bacon - Logique de la Sensation*, Paris : La Différence, 1981, 2 volumes.
- IM – Cinéma 1. L'Image – Mouvement*, Paris : Minuit, 1983.
- IT – Cinéma 2. L'Image – Temps*, Paris : Minuit, 1985.
- F – Foucault*, Paris : Minuit, 1986.
- PP – Pourparlers*, Paris : Minuit, 1990.
- CC – Critique et Clinique*, Paris : Minuit, 1993.
- DRF – Deux Régimes de Fous. Textes et Entretiens 1975-1995* (édition de David Lapoujade), Paris : Minuit, 2003.

Em colaboração com Félix Guattari

- AE – L'Anti-Oedipe*, Paris : Minuit, 1972.
- K – Kafka. Pour une Littérature Mineure*, Paris : Minuit, 1975.
- MP – Mille Plateaux*, Paris : Minuit, 1980.
- QPh – Qu'est-ce que la Philosophie ?*, Paris : Minuit, 1991.

Em colaboração com Claire Parnet

- D – Dialogues*, Paris: Flammarion, 1977.

Conceitos – chave:

Metafísica, Medo, Plano de Imanência, Corpo-sem-órgãos, Aion, Cronos, Fantasma, Devir, Fora, Personagem Conceptual, Subjectividade larvar, Biografia, Estilo

Des concepts-clé :

Métaphysique, Peur, Plan d'immanence, Corps-sans-organes, Aion, Cronos, Phantasme, Devenir, Dehors, Personnage Conceptuel, Subjectivité larvaire, Biographie, Style

Resumo

Os grandes temas recebidos dos gregos são convocados por Al Berto sobre o horizonte da percepção da imanência, a percepção das coisas como inscritas numa matéria única. A meditação sobre o espaço, o movimento dos corpos, ou a meditação sobre os tempos, os devires indeterminados das coisas no crepúsculo, ou ainda as experiências em negativo do ser, os abismos de um corpo em desaparecimento a partir do seu próprio interior – tudo isso é registado no plano da univocidade do ser.

Essa percepção da imanência tem, na sua poesia, a forma da experiência de um devir-texto do corpo, de um devir-anjo que convoca com o seu silêncio o devir-imperceptível.

Pelo tempo e pelo espaço a poesia de Al Berto se deixa pensar. Mas há muito mais ressonâncias dessa metafísica da imanência que podem ser descobertas em *O Medo* ou em *O Anjo Mudo*. A estrutura dos afectos é desde a raiz pensada no registo da imanência. Ao contrário de Heidegger e da sua distinção entre a angústia e o medo – distinção que remete para uma diferença entre o ser afectado pelo nada, por algo que não pertence à esfera da percepção, e o ser vítima da representação aterradora de algo que nos aparece como hostil ou ameaçador – Al Berto, como Deleuze, faz sempre da paixão, da estrutura da passividade, do poder de ser afectado, algo de material, de imanente ao mundo dos corpos e da coisas.

O modo essencial de estar no mundo não é a angústia, mas o medo, essa promiscuidade permanente entre a nossa vida e o mundo que nos toca, invade, ou que simplesmente nos abandona. Do nada não há angústia mas medo, porque o nada tem, para Al Berto, a condição, não de algo que se dá na sua não aparência, mas a da ausência, do desaparecimento.

Résumé

Les grands thèmes reçus des grecs sont convoqués par Al Berto sur l'horizon de la perception de l'immanence, la perception des choses comme inscrites dans une matière unique. La méditation sur l'espace, le mouvement des corps ou la méditation sur les temps, les devenirs indéterminés des choses dans le crépuscule, ou, en plus, les expériences en négatif de l'être, les abîmes d'un corps en disparition à partir de son propre intérieur – tout est enregistré sur le plan de l'univocité de l'être.

Cette perception de l'immanence, dans sa poésie, la forme de l'expérience d'un devenir-texte du corps, d'un devenir-ange que convoque avec son silence le devenir-imperceptible.

C'est à travers de l'espace et du temps que l'œuvre d'Al Berto se laisse penser. Mais il y en a beaucoup d'autres résonances de cette métaphysique de l'immanence qui puissent être découvertes dans *O Medo* et *O Anjo Mudo*. La structure des affects y est pensée dès l'origine dans le registre de l'immanence. À la différence de Heidegger et de sa distinction entre l'angoisse et la peur – distinction qui renvoie à une différence entre l'être affecté par le néant, par quelque chose qui n'existe pas, par quelque chose qui n'appartient à la sphère de la perception, et l'être victime de la représentation terrifiante de quelque chose qui nous apparaît comme hostile et menaçant – Al Berto, tout comme Deleuze, rends matériel, immanent au monde des corps et des choses, la passion, la structure de la passivité, le pouvoir d'être affecté.

Le mode essentiel d'être dans le monde n'est pas l'angoisse, mais la peur, cette promiscuité permanente entre notre vie et le monde qui nous touche, nous envahit, ou, simplement, nous abandonne. Devant le néant on ne sent pas de l'angoisse mais de la peur, parce que le néant désigne, pour Al Berto, la condition, non de quelque chose qui se donne dans son non apparence, mais celle-là de l'absence, de la disparition.

Índice

Começar ao meio 21

Primeira Metamorfose: O grau zero da crítica 35

Segunda Metamorfose: Uma mutação *etopoética* 99

Al Berto Oral – 101, Da figura à Boca – 125, Entre a literatura e a vida – 145.

Terceira Metamorfose: Eis-me acordado muito tempo depois de mim 155

Instruções de Uso – 163, Biografia à maneira de Diógenes – 165, “o dragão em celulóide da infância” – 169, Pintor do Não – 179, História de um desencontro intermitente – 197, SEJA BREVE STOP LEIA-NOS STOP – 201, As obsessões são eternas – 215, “Os dias sem ninguém” – 219, Voto Sampaio – 231, Top 3 – 233, “o que vejo já não se pode cantar” – 235, Lusa, 14 de Junho – 243, A vida depois da vida – 245.

Quarta Metamorfose: A Metafísica do Medo 253

De incipit – 255, Um conglomerado de tempo – 259, O tempo como espera – 281, Um tempo a traços de batom – 293, Um tempo flutuante que não nos pertence – 303, O tempo é uma criança que brinca – 323, O tempo da ce(n)sura – 335, O tempo do “entre” – 354, Cronos decide morrer – 363.

Quinta Metamorfose: O medo, este “fora” privado 377

Experiências literárias do “fora” – 381, Micro-arqueologia do pensamento de “fora” – 386, Do poder ao possível – 387, Visões e audições – 392, Estética da subversão: “n-1” – 396, O medo como dobra do “fora” – 399

Cronologia Biobibliográfica 405

Bibliografia 433

Começar no meio

Les choses ne commencent à vivre qu'au milieu.

Gilles Deleuze

“Depois de uma noite agitada, um escaravelho terrível acorda metamorfoseado no autor destas linhas”. Começaríamos assim, invertendo a frase inicial da *Metamorphose* de Kafka para dar a sensação de originalidade ou, simplesmente, para incendiar um ponto de exclamação à luz do qual se torne possível fazer viver a poesia de Al Berto, sem ter que justificar a escolha da porta de entrada no seu *medo lunário*, nem nomear o caminho que nos levou até lá. Porque talvez o segredo resida aí, em “faire exister et ne pas juger”¹. *Fazer existir* sem indicar as coordenadas do princípio, do desenvolvimento e do fim, uma vez que “les choses ne commencent à vivre qu'au milieu.”² E o melhor nestas condições é ir avançando pela paisagem adentro e construir o porquê de uma leitura da poesia de Al Berto, uma leitura que se quer diferente das poucas e tímidas leituras que se têm feito da poesia “de la violence du monde et de l'insupportable réalité”³.

Pintor, livreiro, tradutor, “un des grandes poètes portugais du XXe siècle, un des plus populaires aussi” – tal como o caracteriza Michel Chandeigne, o tradutor e editor de quatro dos cinco volumes publicados em francês (*Trois nouvelles de la m'emoire des Indes*, L'Escampette, 2001; *Jardim d'incendie*, L'Escampette, 2000; *Lumineux noyé*, L'Escampette, 1998; *La secrète Vie des images*, L'Escampette, 1996; *La peur et les signes*,

¹ cf. Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Minuit, 1993, p. 169.

² cf. Deleuze, Gilles et Parnet, Claire, *Dialogues*, Flammarion, 1977, p. 69.

³ cf. António Ramos Rosa no prefácio de *La peur et les signes* (L'Escampette, 1993).

L'Escampette, 1993) - Alberto Pidwell Tavares continua a passar quase despercebido. Alguns artigos avulsos saídos em jornais – na autoria de Eduardo Prado Coelho⁴ e de António Guerreiro⁵ – e cinco ensaios críticos⁶ escritos, é certo, com talento e rigor científico não chegam para reafirmar as potencialidades da criação poética do artista “voyant” que parece condenado a afundar-se nos escombros do esquecimento. Mas o carnavalesco dos seus mundos ilusórios, paralelos, nos quais a história se torna mole, contorsionável, alterável, corrigível, não pode perder a alegria de actuar porque ninguém se atreve a oferecer-lhe um palco. A polifonia estilística e narrativa dos seus textos que se deixam (de)formar nas ondas labirínticas das alegorias complicadas, apocalípticas, não se conforma com o silêncio quando ainda há acordos e sinfonias por descobrir. A sua arte que vive da oscilação, da instabilidade, do *shock*, da experiência, não pode e não deve ser abandonada em circuitos internos que fecham em si os processos confusos, incontrolláveis, de busca gerados na “carne” ainda quente dos seus versos, das suas palavras pulsantes, dos seus gritos gravados na sépia húmida dos filmes mudos e na urgência de um “revival”.

A sua obra não só goza do interesse quase de culto manifestado pelas minorias homossexuais como também da atenção de uma editora de prestígio, *Assírio & Alvim* que, poucos meses depois da morte do poeta, publica num grosso volume que perfaz mais de seiscentas páginas uma impecável edição de *O Medo*. Em 1999 e 2000 saem novas edições de *Lunário* e de *O Anjo Mudo* – que reúne quase todos os textos do autor publicados em revistas, catálogos de exposições de pintura e fotografia e ainda alguns inéditos assim como boa parte dos textos que só tinham sido lidos em público.

⁴ v. “Sentado na Parte Mais Triste do Meu Corpo”, *Público*, 19-4-1997.

⁵ v. “Sob o signo de Saturno”, *Expresso*, 17-10-1987; “Palavras que Embriagam”, *Expresso*, 7-2-1998.

⁶ v. ■ Amaral, Fernando Pinto do, “Al Berto: Um Lirismo do Excesso e da Melancolia” in *O Mosaico Fluido – Modernidade e Pós-modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, Lisboa, 1981; ■ Guimarães, Fernando, “Uma Outra Poesia: De Joaquim Manuel Magalhães a Al Berto” in *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989; ■ Magalhães, Joaquim Manuel, “Uma Experiência Editorial: Alberto Pidwell Tavares” in *Os Dois Crepúsculos – Sobre a Poesia Actual e Outras Crónicas*, Lisboa, A regra do Jogo, 1981 “Al Berto” in *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença, 1989; ■ Martins, Manuel Frias, *10 Anos de Poesia em Portugal, 1974-1984 – Leituras de uma Década*, Lisboa, Caminho, 1986; ■ Rosa, António Ramos, “Al Berto ou a Violência do Desamparo” in *A Parede Azul – Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas*, Lisboa, Caminho, 1991.

Com um especial interesse, aproxima-se da obra de Al Berto, o jovem ensaísta, Manuel de Freitas. Ele publica o conjunto de ensaios *A Noite dos Espelhos* – o único livro de crítica dedicado por inteiro ao estudo deste poeta –, no dia em que o poeta teria feito cinquenta e um anos. Ao sintetizar a constelação de influências culturais (portanto, não apenas literárias) que Al Berto – com uma “honestidade rara” como sublinha o autor – transporta na sua obra, Manuel de Freitas isola dos versos a matéria proveniente da música (pop-rock, essencialmente) e das artes visuais (pintura, escultura, fotografia, cinema). A segunda metade de *A Noite dos Espelhos* é assim constituída por três textos, digamos “extra-literatura”, mas ainda resultantes do corpo total da obra do poeta. Mas a peça-chave deste estudo é o texto que ocupa a primeira parte do livro, justamente os oito capítulos em que se organiza a mitologia literária de Al Berto. Os livros ou as personagens que percorrem a sua obra atingem-no também pelas contingências biográficas de quem os imaginou: o álcool em Malcolm Lowry (“Mescalito por favor”), as drogas em William Burroughs (“Willy B.”), os travestis, o sexo homossexual, o fascínio pela reabilitação humana em Genet (“O Ladrão de lume”), a errância e o silêncio em Rimbaud, mais que “modelo produtor”, autêntico “modelo vivo” (“O Andarilho etíope”), o tempo (medo da velhice) em Baudelaire, o mar em Dylan Thomas.

A convivência de todos estes fantasmas (e Freitas fala na “omnívora composição da obra de Al Berto”⁷) não anula a margem de originalidade do poeta que, segundo Freitas, “se deve, em pequena parte, ao modo como evoca, parodia ou integra no próprio discurso os modelos vários”⁸. Não, não anula a margem de originalidade, mas – acrescentamos nós – também não potencia as linhas de fuga de um possível devir. “É claro que um dos perigos de inventariar modelos consiste precisamente em esquecer, sob a sedução falível dos dialogismos propostos, a voz irrepetível que através deles nos fala” reconhece Manuel de Freitas. Mas não se trata de encontrar um significado uno e “irrepetível” que se verifique no corpo da obra como se fosse uma constante de verdade absoluta. O problema não é como inserir Al

⁷ Freitas, Manuel de, *A Noite dos Espelhos*, Lisboa, Frenesi, 1999, p. 91.

⁸ Idem⁷.

Berto na história da literatura contemporânea, como canonizá-lo, mas como fazê-lo existir. Embora tenha a consciência das limitações de uma interpretação historicista – “Seja como for – e apesar de todos os mecanismos de rasura e de re-leitura (ou ainda de *misreading*, leitura errônea) que Bloom descreve com apreciável rigor – estou longe de crer que a sua teoria resuma ou resolva o modo como a influência inibe, determina ou provoca a criação poética.”⁹ – Manuel de Freitas não consegue escapar à “condenação feliz de repararmos no modo como cada autor/ obra convive com as suas influências”¹⁰ colocando a obra de Al Berto numa posição de filiação.

Para além da linha historicista, a primeira e mais forte tentação seria, sem dúvida nenhuma, fazer uma leitura “psy”. E bases teóricas não faltariam. Lacan encontraria uma forte “rêverie” do desdobramento que se organiza nuclearmente no seio do complexo do Narciso a partir do já lendário *stade de miroir*¹¹. À volta da questão de especularidade também se colocaria Françoise Dolto, a qual teria muito gosto em problematizar *l'image inconsciente du corps*¹² na obra de Al Berto. Gaston Bachelard descobriria na epiderme das frases as marcas de um *complexo de cultura*¹³: o complexo de Hoffmann. E se pensarmos que a unidade fundamental de significação não é a palavra, um objecto ou uma metáfora, mas uma rede, um sistema de relações que se estabelece entre as palavras ou as imagens que aparecem e se sobrepõem nos vários textos e eliminam as características próprias de cada um deles, conservando apenas as “articulações” comuns, poderíamos chegar à conclusão de que estas relações nos conduzem à personalidade inconsciente do escritor¹⁴. Alargando a

⁹ Idem⁷, p.13.

¹⁰ Idem⁹.

¹¹ Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p.96.

¹² Dolto, Françoise, *L'image inconsciente du corps*, Le Seuil, 1984.

¹³ O senso comum vê no complexo um nó, um defeito psicológico que comanda o comportamento geral, e faz da constatação de um traço de carácter um princípio de explicação generalizada. A noção de *complexo de cultura* foi introduzida na psicologia literária por Gaston Bachelard, e designa as imagens “qu'on voit puisées dans les spectacles et qui ne sont que de projections d'une âme obscure. On cultive les complexes de culture en croyant se cultiver objectivement [...] Le poète ordonne ses impressions en les associant à une tradition. [...] Comme Charles Baudouin l'a souligné, un complexe est essentiellement un transformateur d'énergie psychique. La sublimation culturelle prolonge la sublimation naturelle.” (Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, 23^a ed., Paris, José Corti, 1991, p.25-27).

¹⁴ Esta é a perspectiva, entre outras, de Alfred Adler ou do clássico Charles Mauron (v. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1963).

análise, passa-se à rede de metáforas e sistemas mais complexos de figuras dramáticas que compõem *o mito pessoal* do autor. E este mito poderá ser interpretado como sendo a expressão imaginária da personalidade inconsciente.

*

Mas todas estas interpretações psicanalíticas tentam sobretudo relacionar o fantasma organizador da obra com aquilo que na vida do autor deixa suspeitar a existência de fantasmas pessoais inconscientes. Esquecem que, talvez, não se trate dos mesmos fantasmas, ou que, se calhar, a obra é construída a partir de uma região da sua vida psíquica que se encontra numa relação marginal com as outras actividades – trabalho, vida social. Seja como for, a interpretação psicanalítica tem a tendência de fazer da literatura quer um problema individual – reduzindo a obra a um “caso”- quer um problema universal postulando a sua aplicabilidade sem margens. Mas “a literatura é uma saúde”¹⁵ e raras vezes a psicanálise conseguiu soluções interessantes sem trair a materialidade do texto. Perante esta perspectiva geral psicanalítica, Gilles Deleuze propõe uma solução alternativa: *la schizo-analyse*. Porque nunca a crítica é apenas uma aplicação de conceitos já fornecidos por uma dada teoria, porque temos sempre de voltar a produzir *conceitos*; e o que interessa no caso de Al Berto não é armarmo-nos com uma teoria prévia mas ajudar a formular novos problemas, a sugerir novos conceitos. Como nos aproximarmos da poesia de Al Berto sem cair no pecado da projecção de Édipos ou de fantasmas familiares? Talvez celebrando alianças com alguns conceitos deleuzianos - como o de *literatura menor* desenvolvido com sucesso acerca da obra de Kafka e de Carmelo Bene. Não seria possível seguir a linha de um *devoir-minoritário* para descobrir as potencialidades da obra al bertiana? Como sabemos, o *devoir-minoritário* é um processo de transformação do trabalho literário numa experiência de dar voz a um povo que não existe, de falar uma língua

¹⁵ Idem¹, p 10.

estrangeira na sua própria língua e de escapar ao sistema de poder que toda a língua, nos seus usos canónicos, impõe¹⁶. E Al Berto parece não se sentir alheio a esta experiência: “eu escrevia numa outra língua: *fruonticólili acádémémiliutre viertrasena pror cravilhofro pinovertsiloquúlito inbôkerterm*, qualquer coisa que cortasse de vez com o cordão umbilical.”¹⁷ Pensamos que Al Berto é um “autor menor” – no sentido de que “minorité désigne [...] la puissance d’un devenir, tandis que majorité désigne le pouvoir ou l’impuissance d’un état, d’une situation”¹⁸. Minoritário por se saber habitar uma língua marcada pela sombra de uma glória perdida, minoritário pela forma do seu desejo homossexual, minoritário por se querer a voz de revolta dos estudantes portugueses exilados em Bruxelas. Poderíamos prolongar o laboratório deleuziano experimentado com a poesia de Fernando Pessoa por José Gil. De facto, há uma imensa aliança que se vai fazendo entre Al Berto e Deleuze; há uma fantástica afinidade entre os dois pensamentos que têm a ver, por exemplo, com o desejo de Al Berto de se tornar imperceptível¹⁹, o que reenvia para o “devir-imperceptível” de *Mille Plateaux*. A declarada paixão de Al Berto pela fotografia e pelo cinema é partilhada abertamente por Deleuze. E basta lembrar os títulos de alguns dos seus poemas – “push here com uma polaroid” (de *À procura do Vento num Jardim d’Agosto*), “Filmagens” (de *Trabalhos do Olhar*), “cinco fotografias para alexandre da macedónia” (de *Salsugem*) – para deixar deslizar o nosso pensamento na direcção dos conceitos deleuzianos de “imagem-movimento” e “imagem-tempo”. Para além destes pontos de contacto, o conceito de diferença deleuziano encontra também ressonâncias na obra al bertiana. Assim, a não-relação com as coisas implica situar-se num ponto de

¹⁶ cf. “devenir-minoritaire, c’est un but, et un but qui concerne tout le monde, puisque tout le monde entre dans ce but et dans ce devenir, pour autant que chacun construit sa variation autour de l’unité de mesure despotique, et échappe, d’un côté ou de l’autre, au système de pouvoir qui en faisait une partie de majorité.” (Bene, Carmelo e Deleuze, Gilles, *Superpositions*, Minuit, 1979, p.129).

¹⁷ cf. Al Berto, *O Medo*, Assírio & Alvim, 2005, p.27.

¹⁸ Idem¹⁶.

¹⁹ v. “Tudo abandono a pouco e pouco. O deserto é cada vez mais deserto. Já não vislumbro sequer a minha sombra, nem ouço ruído algum. Nem rastros de outros homens ou animais. Apenas branco, e um zumbido de estrelas repercutindo-se no interior da solidão.” (cf. *O Anjo Mudo*, Contexo, 1992, pp. 134) ou “E da sua passagem nada reste, absolutamente nada. Nem mesmo a impressão digital sobre o rosto que o acaso da paixão fez tocar.” (cf. *O Anjo Mudo*, Assírio & Alvim, 2001, p. 58).

silêncio, nos “dias sem ninguém”²⁰, de onde surja um olhar ou o nada: “*Uma só coisa é necessária: a solidão, a grande solidão interior. Caminhar em si próprio e durante horas, não encontrar ninguém – é a isto que é preciso chegar.*”/ não consigo ler mais...fecho os olhos/ a paisagem desaparece num rápido e desfocado adeus”²¹; “aceito a inutilidade de viver, de morrer, de estar aqui, [...] aceito não possuir nada, não querer nada, aceito nunca mais voltar aqui, nunca mais”²². Sem esquecer que a “máquina-desejante” não poderia encontrar melhor eco do que: “o único consolo para a dor é saber que o desejo pode ser inesgotável.”²³

Tanto a filosofia como a arte são modalidades do pensamento, e não o são menos pelo facto de o elemento próprio do pensamento filosófico ser o conceito e o do pensamento artístico o afecto e o percepto. A filosofia, enquanto criação de conceitos, só vive da sua confrontação com a arte, a literatura e a ciência, com o não-filosófico. Deleuze reclama as origens das ideias filosóficas não só destas disciplinas como também da história interna da filosofia¹. Porque é a partir da literatura e não do interior da história da filosofia que se inaugura um novo pensamento. A filosofia e a literatura são inseparáveis: “são necessárias as duas (...) como se fossem duas asas ou duas barbatanas”². Toda a obra de Deleuze é, de facto, atravessada pela literatura: os livros sobre Proust, Beckett, Carmelo Bene, vários ensaios dedicados à literatura anglo-americana reunidos na sua última publicação, *Critique et Clinique*, falam desta presença. Por que esta aproximação? Porque, diz ele, tanto a literatura como a filosofia se alimentam da mesma fonte, o pensamento, e as duas tendem para a

²⁰ v. *O Medo*, p. 137, p. 351, p. 505.

²¹ v. *O Medo*, p. 261.

²² v. *O Medo*, p. 367.

²³ v. *O Medo*, p. 233.

¹ Deleuze-Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977 (D), p. 89 : “La philosophie naît ou est produite du dehors par le peintre, le musicien, l’écrivain (...). Sortir de la philosophie, faire n’importe quoi, pour pouvoir la produire du dehors. Les philosophes ont toujours été autre chose, ils sont nés d’autre chose”.

² *QPh*, p. 43.

mesma finalidade: “inventar novas possibilidades de vida”³, “libertar a vida de todos os sítios onde esteja presa”⁴.

As grandes personagens da literatura são grandes pensadores e a filosofia não pode prescindir das suas personagens⁵.

A obra de arte só vale pela sua consistência interna, a sua autonomia. Ora, a obra não se parece com nada, não imita nada. A verdade dela é existir por si própria, sem denotar ou remeter para um mundo fora dela que reflectisse ou expressasse: a obra é um “monumento”⁶, um ser autónomo e suficiente, um “bloco de sensações”⁷. A literatura não serve para nomear o mundo, “porque já está feito”⁸ – pela linguagem comum – mas para nomear “uma espécie de duplo do mundo capaz de recolher a violência e o excesso”⁹ e isto com o fim de relançar as forças de vida e de devir no seu poder de criação e de invenção. É aquilo que Deleuze entende por devir. Escrever é uma questão de devir, sempre inacabada, sempre em curso de se realizar, e que transborda qualquer matéria vivível ou vivida. A literatura e a filosofia vêm de uma única e mesma actividade, pensar, e as duas só têm uma só finalidade: “inventar novas possibilidades de vida”¹⁰. Este programa não é somente apropriado à literatura mas também a todas as formas de pensamento e de vida: contra a imitação reprodutiva da vida a produção de vida nova. É esta a meta de qualquer grande escritor ou grande filósofo.

E se “o amor de Deleuze pela literatura”²⁴ funcionou tão bem no caso pessoano, porque não mergulhar naquela zona peculiar do “impensado” que

³ Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1993 (CC); p. 15.

⁴ CC, p. 14.

⁵ Cf. todo o capítulo 3 de *Qu'est-ce que la philosophie?*, “Les personnages conceptuels”.

⁶ *QPh*, p. 158.

⁷ *QPh*, p. 155; cf. *QPh*, p. 155: “L’artiste crée des blocs de percepts et d’affects, mais la seule loi de la création, c’est que le composé doit tenir tout seul”; cf.: *QPh*, p. 158: “Il est vrai que toute oeuvre d’art est un monument...”.

⁸ *PSM*, p. 33.

⁹ CC, p. 15. Cf. CC, p. 19: “Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue”.

¹⁰ CC, p. 14-15; *QPh*, p. 162.

²⁴ Idem¹⁸, p. 14.

desestabiliza os clichés e as ideias feitas e deixar que a arte e o pensamento adquiram vida e descubram as suas ressonâncias mútuas?

*

Há uma metafísica deleuziana em cada página de Al Berto. Os grandes temas recebidos dos gregos – como a meditação sobre o espaço, a natureza dos lugares, do vazio, do movimento dos corpos, ou a meditação sobre os tempos, os ritmos, os devires indeterminados das coisas no crepúsculo, a impossibilidade de recortar a forma do instante em cada presente, a força inesgotável do eterno, ou ainda as experiências em negativo do ser, as experiências do nada que se dão no desespero, as experiências da memória daquilo que nunca existiu, os abismos de um corpo em desaparecimento a partir do seu próprio interior – tudo isso é convocado por Al Berto sobre o horizonte de uma percepção fundamental que atravessa a obra de Deleuze – a percepção da imanência, a percepção de todas as coisas (das que existem e das que nunca chegaram a ser) como inscritas numa matéria única, num plano único, o plano da univocidade do ser.

Al Berto habita assim essa tradição que Deleuze inventou, que vai dos estóicos a Nietzsche, de Duns Scot a Beckett e Kafka, que reconhece uma única tese ontológica, a tese de que o ser se diz de um único modo, o modo da imanência. Essa percepção da imanência tem, na poesia, a forma da experiência de um devir-texto do corpo, nessa ampliação infinita da pele sobre todas as superfícies até envolver o mundo inteiro em cada um dos seus buracos, vazios, fugas. Não é forçado, portanto, reclamar Deleuze para penetrar no mundo poético de Al Berto. É mesmo muito provável que Al Berto tenha lido Deleuze. Sabemos que Al Berto viveu na Bélgica entre 1965 e 1975. Escreveu então alguns poemas em francês (todos destruídos ou desaparecidos). Ora, esse é o período da publicação dos textos fundamentais de Deleuze sobre a literatura – *Proust et les Signes* (1964), *Présentation de Sacher Masoch* (1967), *Logique du Sens* (1968), *Différence et Répétition* (1968), *Anti-Édipe* (1973) e *Kafka*,

pour une littérature mineure (1975) – e todos eles tiveram um impacto imenso e quase imediato na vida cultural da Europa.

Alguns temas de Al Berto só se deixam compreender sobre esse fundo da recepção da obra de Deleuze. Por exemplo, a ideia de uma dissolução do corpo interior como costuramento entre si dos órgãos para estancar os fluxos da dor pertence ao modo como Deleuze retoma o conceito de “corpo-sem-órgãos” de Artaud, enquanto dispositivo ao mesmo tempo literário e metafísico. “No meu susto de estar vivo, uma agulha costura os órgãos para que a dor não se espalhe pelo corpo. A dor, este feixe de nomes vibrando junto ao coração. Um dia estarei longe, muito longe de mim e de ti. Terei perdido o corpo que te sente, irremediavelmente.” (*O Medo*, p. 25).

O mesmo pode ser descoberto na compreensão do tempo como incarnação de acontecimentos intemporais em cada dobra do corpo. Se Deleuze retoma a metafísica do presente – que Heidegger tinha denunciado como o traço fundamental do esquecimento do Ser desde a *Física* de Aristóteles – não é para reabilitar o primado da efectividade contra a possibilidade, mas para pensar a relação entre a intemporalidade do acontecimento e a sua incorporação no presente dos corpos. O tempo, para Deleuze, é essa irrupção do sangue na paisagem interior de um corpo que apenas existe como atravessamento dessa inscrição do intemporal no presente. Em Al Berto retoma-se essa experiência da incorporação do tempo no avesso da pele na pergunta “Que horas serão dentro do meu corpo?” (*O Medo*, p. 615). Ou, pelo contrário, na experiência da intemporalidade, ou melhor da incorporeidade do tempo, no plano do Aiôn, no plano da idealidade do acontecimento incorporeal, onde é possível então dizer “descobri o lugar onde o corpo e a mente pernoitam fora do tempo” (*O Medo*, p. 451). E nesse plano do acontecimento ideal, onde se retêm as marcas do que por um momento existiu, “agarramo-nos à memória um do outro/O tempo é coisa que não existe mais.” (*O Medo*, p. 457). Daí a pregnância absoluta do “agora” na poesia de Al Berto. É o “agora” que faz a ligação entre o intemporal dos acontecimentos ideais e o tempo do presente onde os corpos existem como

imanência unívoca. “aceito como único corpo aquele que não cresceu dos relógios do mundo” (*O Medo*, p. 367). Nas páginas de Al Berto ele tem a forma de uma questão permanente: a questão do “agora” – quando estamos agora? Qual é a forma temporal da impossibilidade de saber quando estamos neste momento, neste agora? Sublinhe-se a obsessão de Al Berto pela pergunta “que horas são?”. Não é apenas a indeterminação do tempo do presente que se inscreve na poesia; é o desejo de cravar a poesia na carne do tempo – e isso só pode ser quando se dá a convergência instantânea da palavra com a hora do “na hora”, do “agora”. É o que descobrimos em passagens como “que horas serão para lá desta precária sílaba” (*O Medo*, p. 308). “Que horas serão para lá deste século?” (*O Medo*, p. 450).

Mas essa experiência euforizante de um tempo Aiôn que irrompe no interior do corpo e como seta do agora enquanto pregnância da idealidade do intemporal de cada acontecimento, tem como fundo, à semelhança de Deleuze, o tempo do Cronos, o tempo devorador, o tempo ruína. “O tempo foi sempre a minha ruína” (*O Medo*, p. 230), “passo os dias a observar os objectos/ sinto o tempo a devorá-los impiedosamente” (*O Medo*, p. 330).

Como para Deleuze, essa contaminação permanente das duas formas do tempo no interior dos corpos, cava em cada agora a dimensão do espaço. O espaço, no plano de imanência, não tem a condição de um continente abstracto, de um receptáculo dos corpos e dos seus movimentos. Em Deleuze, o espaço é pensado como efeito do tempo, como consequência de ritmos que talham por dentro dos devires lugares de habitabilidade dos acontecimentos. O espaço é o rasto interno de um ritornelo, de um fluxo cadenciado de dobras que fazem a dimensão interior dos corpos, que os abrem aos acontecimentos. O espaço existe a partir do interior dos corpos no tempo. É essa intuição deleuziana que encontramos na metafísica do espaço interior de Al Berto. “Eu sei, cada homem possui um deserto dentro de si. Nele caminha deixando minúsculos sinais da sua breve passagem. Mas o sangue é facilmente bebido pelas areias e nenhum oásis de felicidade irrompe.” (*O Anjo Mudo*, p. 133). É nesse espaço interno que a própria visão de si do corpo tem origem. “Vivo

na ilusão de conseguir enganar, alguma vez, o medo dos dias sem ninguém. Por isso construí jardins de areia e cinza, jardins de água e fogo, jardins de répteis e de ervas aromáticas, jardins de minerais e de pedras – mas todo abandonei à invasão da selva e das alucinações.” (*O Anjo Mudo*, 2001, p. 131). “caminho como sempre caminhei, dentro de mim – rasgando paisagens, sulcando mares, devorando imagens.” (*O Medo*, p. 609)

Pelo tempo e pelo espaço segundo Deleuze a poesia de Al Berto se deixa pensar. Mas há muito mais ressonâncias dessa metafísica da imanência que podem ser descobertas em *O Medo* ou em *O Anjo Mudo*. A estrutura dos afectos é desde a raiz pensada no registo da imanência. Ao contrário de Heidegger e da sua distinção entre a angústia e o medo – distinção que remete para uma diferença entre o ser afectado pelo nada, por algo que não pertence à esfera da percepção, e o ser vítima da representação aterradora de algo que nos aparece como hostil ou ameaçador – Al Berto, como Deleuze, faz sempre da paixão, da estrutura da passividade, do poder de ser afectado, algo de material, de imanente ao mundo dos corpos e das coisas. O modo essencial de estar no mundo não é a angústia, não é a abertura face ao que não há, ao que ainda não se revelou porque apenas no ser para a morte ele se deixa antever, mas o medo, essa promiscuidade permanente entre a nossa vida e o mundo que nos toca, invade, ou que simplesmente nos abandona. Do nada não há angústia mas medo, porque o nada tem, para Al Berto, a condição, não de algo que se dá na sua não aparência, como na tradição da analítica da finitude heideggeriana, mas a da ausência, do desaparecimento.

O medo é a *Stimmung* essencial da condição humana. Ele antecede cada encontro com o outro, com o corpo do outro. É sobre o medo que o outro se torna possível para mim, vem quebrar a minha inocência e inflamar as minhas paisagens interiores. É sobre o mesmo fundo, e para lá do ter sobrevivido à perda da inocência, que o estar-no-mundo se inventa. “- O medo, o grande medo que se confunde com a serenidade, devora-te. E se nos tocarmos perderemos a inocência; ou, talvez tu

morras e eu ressuscite.” (*O Anjo Mudo*, 92). É esse corpo a corpo com o medo, e contra o medo, que traça em cada corpo o seu modo de ser afectado. Estar aí, no aberto, vulnerável à ruína de todas as paisagens interiores, é estar na margem permanente do medo. Viver, não ignorando o medo, mas esconjurando-o, convocando-o pelo poema para lhe dar a forma de um animal dócil. “Vou distrair todas as imagens onde me reconheço/ e passar o resto da vida assobiando ao medo” (*O Medo*, p. 313). Assobiar ao medo é justamente essa arte de o dizer para o espantar, para o manter à distância, como os espantalhos nos campos de milho afugentando os pássaros do crepúsculo. Escrever é sempre escrever contra o medo. “Tenho o caderno onde escrevo assente numa prancheta de madeira. Espera-me uma infundável noite, escrevo contra o medo” (*O Medo*, p. 227). E esse medo corrói por isso a própria escrita, invade-a do seu fundo mais interior, porque apenas no movimento do poema se deixa escutar aquilo que me atemoriza, aquilo que me coloca frente a frente com o mundo e com todo o medo que ele arrasta. “tenho medo, medo de voltar a escrever incessantemente e rasgar tudo o que escrevo. Medo, medo de ouvir aquilo que não se ouve a não ser quando escrevo, como se o corpo todo estremecesse pela última vez.” (*O Medo*, p. 232-233).

Al Berto não pertence ao universo da filosofia. A sua poesia recusou sempre a deriva especular, a tentação da máxima, do argumento. Como todo o grande autor literário, é contra a luminosidade do conceito que cada página inventa a sua própria inteligência. Mas é precisamente nessa racionalidade do obscuro, nesse tornar-se inteligível daquilo que apenas no desenho tateante do poema se deixa pela primeira vez pensar, que a filosofia descobre os seus universos mais fundamentais. Tentar uma tese de doutoramento sobre a poesia de Al Berto é tentar aceder a esse lugar estranho que os Gregos representaram no mito de Orfeu, como o lugar onde estamos condenados a buscar aquilo que importa pensar, mas que não pode ser olhado de frente. Descer até ao medo de Al Berto acompanhados pela cegueira de Deleuze, atrever-se aos infernos da sua reinvenção dos grandes temas da metafísica da

imanência e da univocidade do ser pelas páginas obscuras de obras como *Différence et Répétition* ou *Mille Plateaux*, tal é o desígnio desta tese.

Primeira Metamorfose:

O grau zero da crítica

“ [...] há literatura e jornalismo porque existem géneros, *diferenças*, formas em processo de canonização ou num limbo ameaçador. Perdição não existe; o escancarado templo da Cultura vela, afinal, infiéis defuntos.”¹¹

Ernesto Rodrigues

Em 1989, diz George Steiner que “O génio da época é o jornalismo. O jornalismo invade todos os cantos e recantos da nossa consciência. Invade-os porque a imprensa e os meios de comunicação são muito mais do que um instrumento técnico e do que uma empresa comercial. A fenomenologia radical do jornalístico é em certo sentido, metafísica. Conjuga uma epistemologia e uma ética de uma temporalidade duvidosa. A apresentação jornalística gera uma temporalidade do instantâneo niveladora. Todas as coisas têm mais ou menos a mesma importância; todas são apenas dia a dia. Da mesma maneira, o conteúdo, a possível significação da matéria comunicada pelo jornalismo, é ‘saldado’ no dia seguinte. A visão jornalística confere a cada acontecimento, a cada situação individual ou social, um máximo de impacto; mas o processo de intensificação é uniforme.”¹²

A recepção no tempo da obra de Al Berto revela múltiplas modulações que prefiguram o presente imediato da publicação, confessa desvios e molda expectativas quanto à importância da imprensa e do compromisso literário para a sobrevivência da poética al bertiana.

Para uma apresentação exaustiva, foram revistos, digitalizados e sistematizados todos os artigos e ensaios sobre Al Berto disponíveis divulgados entre

¹¹ Ernesto Rodrigues, *Mágico Folhetim, Literatura e Jornalismo em Portugal*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998, p. 73.

¹² George Steiner, *Presenças Reais. As Artes do Sentido*, trad. e posfácio de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Presença, 1993, p. 34-5. (Antecipado por Ernesto Rodrigues, *Mágico Folhetim, Literatura e Jornalismo em Portugal*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998, p. 399)

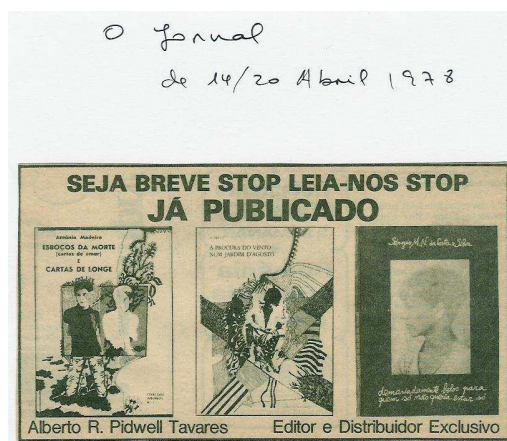
1976 e Agosto de 2005 sobretudo em Portugal mas também na Alemanha, França, Bélgica, Itália, Polónia, Estados Unidos da América e Inglaterra. Entre as publicações revisitadas lembro as seguintes: *Bajo Palabra*, *Blitz*, *Boletim Municipal*, *Colóquio Letras*, *A Capital*, *Courrier Français*, *Correio da manhã*, *Comércio do Porto*, *Correio do Minho*, *Diário de Notícias*, *Diário Popular*, *O Dia*, *Diário do Alentejo*, *O Diário*, *El Dia 16*, *Diário de Lisboa*, *Expresso*, *European Photography*, *Gazeta do Mês*, *Grande Reportagem*, *Genovantasei*, *Independente*, *O Jornal*, *Jornal de Letras*, *Jornal de Notícias*, *Jornal novo*, *O Liberal*, *Litoral Alentejano*, *La Lozère nouvelle*, *Le Monde*, *O Minho*, *Notícias Magazine*, *Nova Gente*, *El Observador*, *Opinião pública*, *Ouest-France*, *El País*, *O Ponto*, *Público*, *Raiç e Utopia*, *Repórter de Setúbal*, *Revista Anthropos*, *Revista barata*, *Revista Fenda*, *Revista Ler*, *Revista Marie Claire*, *Revista Sema*, *Sete*, *Sud Ouest*, *O Setubalense*, *O Século*, *Semanário*, *TV Guia*, *Visão*, *La Vanguardia*.

*

A primeira notícia que temos como testemunha do nome de Al Berto nas páginas dos jornais remonta a **1976**, a título informativo, em *Art-Press*, Bruxelas, nº3 Dezembro, in “Livres”, entrevista de J. Cage com Marc Dachy, editor da revista *Luna-Park*¹³, «une des meilleures revues littéraires parues ces derniers temps», «une des petites unités de production» da literatura de vanguarda no sistema de edição da altura :

« Le troisième □ numéro sort □ ces jours-ci avec des fictions de Françoise Collin, Stanislav Ivankow, Ludovic Janvier, Pierrette Berthould, Eugène Savitzkaya, Daniel Fano, des photos de Guyotat, Alberto Tavares et une couverture sur Ulrike Meinhof. »

A próxima referência jornalística sai um par de anos mais tarde, em 1978, já depois do retorno a Portugal. Recentemente regressado do exílio belga, «Al Berto R. Pidwell Tavares, Editor e Distribuidor» monta uma editora¹⁴ em Sines e abre uma livraria. *O Jornal*, 15/20 de Abril, sob o slogan, “SEJA BREVE STOP LEIA-NOS STOP JÁ PUBLICADO” dá notícias em exclusivo das novas produções da sua editora:



¹³ *Luna-Park*, Transédition, 1976, 3º N., – Rue H van Zuylen 59, 1180 Bruxelles ; «La littérature peut être le lieu privilégié d’une accélération, quelle ne soit plus comme disait Valéry de la pensée freinée mais une force d’intervention sur le plan artistique, idéologique, analytique et philosophique. *Transédition*, puis la revue *Luna-Park* ont pris parti pour la fiction en tant qu’effraction, passage à l’acte, « délit », comme l’écrit Guyotat dans *Prostitution*. Prolifération, jaillissement, irruption d’un travail plus radical sur le sens, la syntaxe et le lexique. C’est le moment de citer l’extraordinaire livre de Sophie Podolski *Le pays où tout est permis* très révélateur à cet égard. »

¹⁴ A livraria fica situada na antiga estrada de Ferreira, 6 rua Vasco da Gama, Sines, Baixo Alentejo, Portugal.

1) *Esboços da Morte (Cartas de amor) e Cartas de Longe* de António Madeira¹⁵

2) *À procura do vento num jardim d'Agosto* de □ Alberto, primeiro livro do autor publicado em português e segundo da colecção Subúrbios (com capa do autor), 1977.

3) *Demasiadamente belos para quem só não queria estar só*¹⁶ de Sérgio M.N. da Costa e Silva¹⁷

Um mês depois, no dia 2 de Maio, o *Jornal Novo* (p. 11) saúda a publicação do livro de Sérgio M.N. da Costa Silva:

« [...] Trata-se de um punhado de textos que demonstram uma atitude de coragem, pouco vulgar entre nós pela denúncia que o autor faz de certos tabus sociais.»

Ainda no inverno, no número 7/8 de *Raiz e Utopia*, João Miguel Fernandes Jorge publica uma «nota de leitura» relativa ao projecto editorial Pidwell Tavares ressaltando a originalidade do livro de Sérgio: “prefiro dizer serem passos para a civilização da imagem, porque o seu ideal não é descrever ou classificar formas do vivo.” Dá também a notícia da publicação de Tony Duvert, *Retrato de homem faca*, tr. Luiza Neto Jorge, colecção Nas margens do corpo, nº1, □ Alberto R. Pidwell Tavares editor, 1977.

*

Em Fevereiro de **1980**, *O Jornal* anuncia «a descoberta de uma voz (Cabrita) assumindo a sua retórica pessoal com desenvoltura: aqui é de lei o desdobramento metafórico, no pólo oposto das poéticas do rigor e da contenção. Vida e literatura não são para se confundirem diz o autor. Em vão, pois estamos perante uma

¹⁵ Também autor de *Hotel dos acácias* e *No mosto das palavras*, primeiro livro da colecção Subúrbios (com capa de Al Berto), 1977.

¹⁶ O livro abre com duas dedicatórias, uma para Albino com a mensagem “Por isso e por muito mais” outra para Alberto (editor) que reza assim:

Obrigado por me teres ido buscar à rua, entre copos, entre putos marginalizados, fruto duma sociedade onde este povo anda embuchado, de grandes homens de letras. Ten, por esta amizade que há anos nos une por esta europa, onde falamos a mesma língua.

¹⁷ Com fotografias de Sérgio e arranjo gráfico de Al Berto, primeiro livro da colecção “Os olhos da cidade” (texto em preparação do mesmo autor, *Málaga* (cidade maldita)), 1977.

encantada/desencantada meditação possível sobre o amor possível, mais vigiado quando mais arrebatado.»

Poucos meses mais tarde (11 de Abril), a mesma publicação, in *Bookcionário* reforça “O regresso de Pidwell Tavares”: «Um editor com a existência comercial metido dentro de malas: era como subsistia Alberto R. Pidwell Tavares, ‘doublé’ de poeta (Al Berto). Ele garantiu entretanto ao ‘Bookcionário’ que a ‘casa’, Deus ajudando, dia a dia melhora. E eis dois lançamentos a prová-los: ‘Oblíqua visão de um cristal num gomo de laranja ou perene o sangue que arrebatava os anjos vingadores, de António Cabrita (col, Sentir Isto, 80\$00), e ‘Meu fruto de morder todas as horas’, do próprio Al Berto (extra-colecção, 100\$00). Para ambos fez João Morbey um desenho de contracapa. A ‘Oblíqua visão’ tem capa de A. Pidwell, a de “Meu fruto de morder” é de Dodo, conhecido por duas exposições na Galeria Opinião, de Lisboa. Leitores do ‘New Thing’ andarão avisados se descobrirem estes títulos, sobretudo o de Al Berto, outro belga de ‘torna-viagem’ como Fernando António Almeida. No seu caso a revelação, em 1977, chamou-se ‘À procura do vento num jardim d’Agosto’.».

Em Junho, a *Gazeta do Mês*, Nº 2, Junho in *Livros de Al Berto*, João Carlos Rezendes Costa ao falar de *Meu Fruto de Morder Todas as Horas*, proclama em subtítulo:

«São distintos os processos de cada escrita, de cada indivíduo que escreve versos. Para contentamento ou descontentamento de alguns, chamemos-lhe poeta.»

Da influência do seu processo de escrita João Carlos Rezendes Costa evoca o Ginsberg, a ‘Beat Generation’ e o ‘rock’. Al Berto leva ao extremo a temática de sedução, de violência e de loucura, o que demonstra um desprendimento de excessos. Cita:

‘...cada um morre como pode. e de pólo a pólo estende-se um tubo central. onde nós somos os dejectos a delinquência o veneno o lixo os gases as substâncias evacuadas. os poros vulcânicos o roubo o crime as vítimas a escrita os meteoros os pimentos o peido. de qualquer os únicos orifícios vivos em permanente metamorfose.’ (pág. 27)

É a «recusa de integração no jogo editorial que quase sempre se resume a uma procura imediata do lucro ou de prestígio para quem edita livros de poesia.»

Esta «espécie de marginalidade» que Al Berto encontrou como solução do seu projecto editorial o faz também correr o risco de «ser lido apenas por quem traga no bolso alguma curiosidade e alguns dinheiros.»

«Agrada-me, por certo, esta íntima ferocidade da escrita, esta movimentação por planos sucessivos da cidade e dos corpos que constantemente vagueiam por ruas e por quartos cheirando a sexo, por bares e por outros corpos que o sangue vai deixando esquecer, já rápido noutro domínios.»

Os espaços e a movimentação dos corpos ganham em intensidade quando «o amor e o desejo intervêm como impulso de radicalização desses excessos que a memória vai deixando ficar por estes poemas marcados por um rigor interno na marcação de lugares, de cenários onde as imagens e os gestos se vão intensificando conforme se vão aproximando ou afastando os sexos e a escrita, talvez um pouco distante do que é habitual formalização do discurso poético em Portugal. Mas não será esta distanciação uma intenção também expressa neste recurso editorial que é a edição de editor, neste caso de Alberto R. Pidwell Tavares (editor)?»

A Capital (26 de Agosto) dá também conta desta influência Beat na obra de Al Berto, com a sua fauna de «viagens», «travestis», «putos» e «bichas», com as exaltações inerentes ao amor e ao desejo que desembocam, ao fim e ao cabo, num gesto político de enfrentamento do cânone social e cultural, dos rituais instiuidos como maioritários.

Em “Os Dois Anos 70”, *Algumas Palavras*, Joaquim Manuel Magalhães assevera:

«Al Berto leva ao ponto mais alto quanto a mim, toda a tradição, (que começa a tornar-se portuguesa, Maria Lisboa e Cesariny como avatares, os Rock e os Beat como impulso) da poesia como ataque por todas as vias – drogo, sexo, loucura, jogo, magia – à uma instituição de uma poesia literária, atenta aos códigos verbais, temerosa do lirismo confessional. O fluxo de revelação de Al Berto, pela porta entreposta das

«viagens», dos «travestis», dos «putos», das «bichas» e da exaltação do amor e do desejo, desencadeia um modo diverso de enfrentamento da ocupação majoritária dos impulsos, das práticas, da vida. A intensidade justifica esmagadoramente um certo atraso da importação processual e algumas fraquezas vocabulares.»

Em Setembro, nas páginas da *Revista Fenda*, Vasco Santos saúda a presença no mercado cultural duma nova revista, “SEMA Revista sazonal de artes e letras” :

«‘Sema’ surgiu, ao que dizem como bisturi e lamela. Por uma lado: as capelas, a cultura franciscana do burgo, as iniciativas editoriais em formato de bolso, os mestres pela hora da morte. Por outro: a premência de desocultar, revelar, lavar e fixar o que de mais produtivo vai acontecendo no campo da escrita.»

Trata-se agora já do terceiro número que, diz o crítico, «tem coisas trifosfaneurínicas» e traz desta vez quatro «poetas fosfóricos»: Al Berto (“Doze moradas de silêncio”), Mário Cláudio (“Sete trechos para Meridiana”), Manuel Hermínio Monteiro (“Tríptico”), Carlos M. Couto S.C. (“Ruídos”).

Ainda em Agosto, dia 20, na coluna “Algumas palavras” de *A Capital*, Joaquim Manuel Magalhães volta a reincidir na sua reflexão sobre o projecto editorial Pidwell Tavares, em *Uma experiência editorial nova*.

À maneira dos «cardos que
furam pela terra calcada para nascer
em lugares insuspeitados e distantes»,
longe do mercado editorial
dominante e «totalmente alheados do
comércio ilusório dos prémios
escriturários», Al Berto, tal como os
poucos escritores que promovem
uma dinâmica diferente, rompe «à

distância do trilho central onde as maiores caminham com as leituras para férias.»

Para além da atenção que a tentativa editorial de Alberto Pidwell Tavares merece, mais do que «acolher com simpatia, como normalmente se faz», Joaquim

[illegible]

Manuel Magalhães constata a necessidade de «declarar que lugar ocupa na rede desses comportamentos a actividade deste pequeno ‘artesanato’ editorial».

Neste sentido, a linhagem em que se inscreve foi inaugurada pelos Cadernos da Marginalidade, publicados nos anos a seguir ao 25 de Abril, «sem qualidade assinalável». A novidade e diferença principal que move o projecto residem na sua intensidade, que encontra a sua força «na sua própria capacidade de escrita e na tentativa de radicalidade do que selecciona para publicar.»

Quanto aos seus objectivos de mercado, Joaquim Magalhães assegura que não se trata de se apresentarem «como alternativa seja do que for, mas surgir como numa espécie de exclusão dos esquemas que nos rodeiam. Não entra em diálogo ou em conflito: executa um projecto e articula-se numa selva própria onde não cai a sombra de qualquer ressentimento.»

Mesmo que se possam identificar marcas do pós-surrealismo e do pós-‘beatnick’, a voz única do projecto passa pela força de uma «vertigem própria e por uma marca de abismo que é, indiscutivelmente, pessoal.»

Quanto ao livro acabado de publicar, esse «livro de memória que se fixa como exorcismo dessa memória», esse «inventário de ternura e despedida, de mágoa e de agressão» lembra «um “sabath” melancólico de metáforas sexuais, de lugares malditos, de corpos cercados que partem sem flibusteiras incursões.»

Em 1935, Irene Lisboa, dizia que “escrevia mal” em poemas que publicou com o nome de João Falco. Sem cair num gesto epigónico, Magalhães recupera a expressão «escrever mal» para pensar a posição menor da escrita de Al Berto, porque se uma época «escreve bem», só ao “escrever mal” a criação literária se pode lançar como um desafio ao esquema das convenções maioritárias e «poderão essas convenções serem, como são, as da escrita afastada da gramaticalidade normativada». É assim que nasce o estilo:

«Al Berto situa-se na linha inquietante onde estas questões fazem sentido. As descrições oníricas, a visão apocalíptica, os cortes cinematográficos constituem um engenho ocupado de jeitos estilísticos que podem ser menos inovadores. Mas o que

desencadeia tem a força de rastilhos atirados a várias pólvoras, entre as quais a da própria linguagem, e isso não pode deixar de nos lembrar que não é só uma concepção estreita de estilo que pode residir o valor duma obra: estilo é também comportamento e a capacidade de assumir o vulcão pode ser um alto motivo de fulgor literário.»

Agora é óbvio que «não basta assumir as práticas que, num determinado tempo, lutaram contra os convencionalismos. Um escritor sabe sempre que assumir as anticonvenções de outro é a forma de se tornar um autor convencional. Que assumir as estratégias do que foi mudança num certo momento é a forma de se transformar num mero repeditório de invenções tornadas folclore. Que não basta assumir a pose de “estar contra” para se estar efectivamente a produzir algo de novo. Que não é artilheiro aquele que diz que sabe disparar, mas só aquele que efectivamente dispara e acerta. Há poucos senhores do fogo. Eu suponho que Al Berto pode vir a ser um deles. Não pelas técnicas que põe em execução, não pela pose denunciadora: imensos outros o vêm fazendo na última década entre nós. Mas por um vigor que se adivinha para lá dos mecanismos às vezes gastos, pela tenacidade com que golpeia mesmo com ferramentas de alguma ferrugem, por uma arte que se pressente ir abolir algumas técnicas menos capazes.»

*

Em **1981**, *O Jornal* de 30 de Janeiro lembra que de Al Berto, revelado em 1977 com *À procura do vento num jardim d'Agosto*, acabam de sair outros textos em edição de autor. Trata-se de *Mar-de-leva* («7 textos dedicados à vila de Sines», 50\$00). Se Al Berto ainda dispõe de exemplares (e a tiragem foi reduzida) pode pedir-se *Mar-de-leva* – «acompanhado de numerário, como convém entre pessoas crescidas – para A. R. Pidwell Tavares, Quinta de Santa Catarina, 7520 Sines.»

Tal como nos tem habituado, Joaquim Manuel Magalhães não deixa passar despercebida a nova publicação e a honra com uma recensão crítica na mesma coluna

de *A Capital*, 21 de Fevereiro, in “Algumas Palavras”, *AL BERTO, MAR-DE-LEVA, ED AUTOR 1981*.

«O que destrói a terra destrói o corpo. Desta destruição simultânea nos fala o livro *Mal-de-leva* onde “sete textos dedicados à vila de Sines” nos coloca perante a aniquilação de um espaço geo-humano que serve de cenário anímico à separação de um corpo. Corpo e terra tornam-se lugares visitados pela mágoa memoriosa de alguns versos.[...]?»

«[...] Assim nos fala sob metáfora de «ferida» (VII, v.5), “sirenes, alarmas lancinantes” (VII, v.7). E não pode deixar de integrar o desespero face a uma organização concentracionária da urbe industrial e do amor soterrado. [...] Daquilo que foi, retoricamente, “falácia patética”, ergue-se este livro para nos enfrentar num pathos que, *bem longe de ser falacioso*, é profundamente real.»

O *Jornal*, 11 de Novembro 1980, publica um anúncio sob o mote “Tu não tens uma nevrose:/ É A SITUAÇÃO REAL/ QUE É NEURÓTICA!”, do livro publicado por Alberto Pidwell Tavares – Editor, *A Viagem* de João Paisana.

O mesmo livro é depois referenciado pelas palavras de M.S. Fonseca em *Raiz e Utopia*, 13/14/15/16, Abril/ Maio 1981:

«Uma obra desencantada» em que «o imaginário do autor viaja pelo exílio, rima com abril, penaliza-se em novembro face ao perfil dos chaimites do coronel, chateia-se com as cem mil velas de Fátima e reverência pequenamente a banda desenhada. Mas todas estas coisas são pretextos para obsessivamente, eu diria de uma forma ‘húmida’, surgir o mesmo ‘castigado’ corpo, dizendo: ‘Por favor, dos cervezas más’(pág. 71).

Não se trata, pois, de um livro de viagens, antes de um livro de ‘interiores’, uma exposição (striptease, talvez?) dos dados imediatos da (in)consciência. A literatura de um tal ‘livro de interiores’ é no mínimo incomodativa: é o espelho de um ‘sensato’ cepticismo escrito de costas para a literatura.»

Já na primavera de **1982**, Al Berto traz um livro novo e é referenciado pelo *Diário de Notícias* (8 de Abril), “Al Berto: a nitidez do olhar” como um «excelente jovem poeta»:

«Este nome assumidamente kitsch é o dum excelente jovem poeta estreado em 1969 na Bélgica e que entre 1977 e 1981, regressado a Portugal, publicou três recolhas muito à margem do circuito convencional. [...] Ei-lo desde há tempos instalado perto de Sines, de onde pôde fazer chegar, a um número crescente de leitores interessados, *Mar-de-leva* (1980, já em 2ª edição). Feliz reincidência agora, Primavera de 1982 com *Trabalhos do Olhar*, doze poemas, 24 páginas, composição e impressão em Beja, no *Diário do Alentejo* [...]»

As recensões críticas não demoram a aparecer. Primeiro é Jorge Listopad a manifestar abertamente o seu agrado pelo livro, no *Jornal de Letras*, a 13 de Abril, “Secos e molhados”:

«Hoje ainda os outros *Trabalhos do Olhar*, caderno de poesia da autoria de Al Berto. Gosto, pronto. Mas tenho uma curiosa percepção ao lê-lo: apresenta-se, formalmente, como *underground*, mas na sua origem estão sentimentos simples, uma relação sensorial com o mundo, uma saúde ingénua de energias complexas. Imagens nada desfocadas ou esbatidas, antes sobre expostas. [...]»

Segue depois *O Jornal*, 23 de Abril – “Al Berto, *Trabalhos do Olhar*, Sines, 1982”, a falar do livro:

«Ignoramos qual possa ser o destino de um tão frágil volume de poesia lançado para o labirinto das livrarias entregues à voracidade dos ‘best-sellers’. Justifica-se assim um ‘aviso à navegação’: leitor, se por acaso encontrar esta discretíssima edição do livro de Al Berto, detenha-se por momentos a folheá-la, experimente entrar num destes poemas – há grandes hipóteses de que descubra ‘um poeta’ (uma voz, um olhar, uma escrita). Tudo decorre de uma descrição do elementar ao nível mais rasante da simplicidade. Mas essa realidade primitiva chega ao

olhar através da mediação fotográfica – mediação que, real ou metaforicamente, faz do olhar ‘um trabalho’. Curiosamente, face a um universo fragmentado, e imóvel, suspenso num halo de irrecuperável luz crepuscular, ‘a’ fotografia não vem fixar, mas des-fixa, agita, anima, desloca, aquece, fulgura: ‘não/ não tenho medo de morrer aqui/ nem receio os cães velocíssimos de guarda/ às azenhas não reveladas do teu corpo...//... medo da memória/ sim... receio que as cabeças tristes dos galgos/ aqueçam na fulguração breve dos relâmpagos / e corram repentinamente para fora do papel fotográfico/ destruindo estes preciosos trabalhos do olhar...’ ”

José do Carmo Francisco não deixa de passar despercebido o novo «recado poético» em *O Ponto*, 29 de Maio, in “Pronto a ler”, *Trabalhos do Olhar* de Al Berto:

«Um recado poético feito a partir do olhar – este folheto de Al Berto. A poesia é talvez uma maneira de olhar: nasce do olhar, percorre o olhar e a escrita (retrato do olhar), fixa os momentos-limites da peregrinação à aldeia-mãe: ora terna, ora hostil.»

Imediatamente em Junho, dia 22, Luís Miguel Nava debruça-se sobre “A caligrafia do real”, no *Jornal de Letras*:

«[...] A casa e a memória sobrepõem-se, assim, como o objecto e a sua imagem fotográfica, indiferenciam-se uma na outra, o que, sendo em função da primeira que o percurso em quase todos os textos surge como de retorno (‘regressar’ é neles uma palavra recorrente), melhor se vê se se atentar no facto de que esse mesmo percurso logo no segundo poema se apresenta circunscrito ao interior de quem o executa (‘caminha “dentro de si” (...) talvez regresse a casa dentro do corpo cansado’).[...]»

O Setubalense (18 de Agosto), in “Perspectiva – O Canto das Letras”, *Escrevo-te a sentir tudo isto*, Horácio Pena revisita os grandes elogios da imprensa, esboça um mínimo retrato biográfico e sintetiza uma lista dos livros até então publicados:

Projects 69, Montfaucon Research Center, Bruxelas, 1972 (esgotado);

À Procura do Vento num Jardim d’Agosto, A. Pidwell Editor, Coleção Subúrbios nº 2, Lisboa, 1977;

Meu Fruto de Morder Todas as Horas, A. Pidwell Editor, Coleção Subúrbios nº 2, Lisboa, 1980;

Mar-de-Leva, Edição do Autor, 1ª ed., Sines, 1980;

Trabalhos do Olhar, Edição do Autor, 1ª ed., Sines, 1982.

A recensão crítica é acompanhada pela publicação de um poema com o título “Janela”. O inédito vem anunciar um livro em preparação *Topografias da Noite*. Trata-se do poema “Eras novo ainda...”, tal como aparece na sua versão definitiva, retomada no volume *Salsugem* (1983) e não *Topografias da Noite* inicialmente indiciado.

Antes do fim do ano, em Dezembro, 2, no *Diário do Alentejo*, in “Cultura – A Escrita em Dia”, José Alberto Oliveira e Joaquim Oliveira Caetano tentam ressuscitar tematicamente os volumes recentes, *Mar-de-Leva* e *Trabalhos do Olhar*, celebrando o papel da memória enquanto guardadora de ovelhas do passado.

*

Em Fevereiro de **1983**, dia 3, *O Jornal*, in Bookcionário, dá a notícia de um novo acontecimento editorial marginal:

«Em Sines e Lisboa foi feita a plaquete *O último habitante*, de Al berto (poema), Paulo Nozolino (fotografia), mais uma edição de prazer de Paulo da Costa Domingos – não tem preço comercial, circula apenas por oferta. [...]

Poucos dias depois, a 15 de Fevereiro, o *Jornal de Letras* publica um *remember* editorial:

«Al Berto, *Trabalhos do Olhar*, Contexto /de Poesia, um poeta exterior aos grandes circuitos promocionais reúne neste livro alguns poemas já conhecidos e alguns que vale a pena conhecer. Uma obra que vale a pena descobrir quanto antes.»

Em Maio, dia 24, o *Jornal de Letras* publica a notícia da saída de *O último habitante*:

«Texto escrito na Rua do Forte em Sines e fotografia com uma vista de Santa Catarina em Sines. ‘Fomos dois amigos e um cão sem nome percorrendo a estelar noite doutros corpos’. Uma bela edição de poesia.»

Quatro dias mais tarde, Gil Nozes de Carvalho repete o gesto no *Expresso*:

« [...] A literatura não cabe em escritórios que andam de balada em memorial atrás do pior que um povo tem: a crença nas massas.

É por tudo isto que um livro, muito belo, como este que Al Berto, Paulo Nozolino e Paulo da Costa Domingues [Domingos, correcto] construíram ao publicar-se, aponta para outras respiráveis direcções. Porque ele é um pequeno orifício no negro, onde, depois, é talvez possível ver com o corpo e mesmo que magoadamente o mar de que por ventura nos despedimos.

‘rasgo o melancólico lume interior dos insectos,

atravesso a sabedoria das infundáveis areias do sono,

sou o último habitante do lado mitológico das cidades...’».

Os avisos de publicação são abundantes, o entusiasmo da crítica mostra-se crescente, mas é no ensaio de Carlo Vittorio Cattaneo que nos deparamos, depois das intervenções de Joaquim Manuel Magalhães, com uma nova perspectiva crítica sobre a obra de Al Berto. *Excesso e concisão na poesia de Al Berto* perfaz a coluna “Actual – livros” do jornal *Expresso* (15 de Outubro).



Tendo seguido inicialmente a via do excesso verbal e temático, evoluindo depois para um maior rigor de escrita, Al Berto atinge agora a sua maturidade de poeta com *Trabalhos do Olhar*. [em letras destacadas e sublinhado]

«Al Berto não é um novo nome da cena literária portuguesa, dado que o seu primeiro livro, *Projects 69* [...] saiu em 1972. Paralelamente à actividade de editor underground, exercida com o nome de Alberto R. Pidwell Tavares, na qual demonstra muita coragem e fantasia (se não me engano foi o único que ‘ousou’ publicar um romance de Tony Duvert), foi construindo constantemente, um discurso poético que pode ser dividido em duas fases notavelmente diferenciadas.

A Fase do excesso

Na primeira fase (*À procura do vento num jardim d’Agosto*, Lisboa, 1977, e *Meu fruto de morder todas as horas*, Lisboa, 1980), tenta a via da violência, manifestada através de um excesso verbal e temático, que procura minar as bases daquela respeitabilidade de que a sociedade burguesa se serve como escudo para proteger – e esconder – a sua própria (i)moralidade. Os pesadelos urbanos e suburbanos são trazidos à superfície escolhendo para o papel de protagonistas a «marginalidade» e a «diferença», agitando a bandeira de uma poética do excesso que leva à acumulação selvagem de situações provocatórias e de variações estilísticas. Encontramos um pouco de tudo, da droga ao eros não convencional, da efusão do sentimento amoroso à obsessiva insistência nas particularidades «físicas» de todo o acto sexual, da crua realidade urbana às visões oníricas. E encontramos até palavras em liberdade, enumerações de objectos ou acções, recurso a técnicas cinematográficas, plurilinguismo, expressionismo tipográfico.

Os pontos de referência são múltiplos: Rimbaud e Lautréamont, o surrealismo francês e o português, certos aspectos da poesia de Herberto Helder, a beat generation americana (pelo menos Allen Ginsberg e William Burroughs). Sem subestimar a influência daquela música rock – e respectivas letras – que das experiências de um Lou Reed ou um Jim Morrison chega até aos nossos dias, oferecendo-nos poucas inovações importantes (como por exemplo a apropriação de

um léxico proveniente da tecnologia moderna – operação ainda muito difícil para nós europeus, salvo em alguns exemplos ingleses; e fique claro que não me estou a referir a uso do código científico do tipo de certas tentativas de António Gedeão ou Vitorino Nemésio) e muita cultura francesa mal digerida. Nesta perspectiva, torna-se importante, por exemplo, o facto de encontrar citado o ‘enraivecido’ Richard Hell em vez do ‘decadente’ Tom Verlaine.

De qualquer modo, as duas obras revelam, simultaneamente, uma personalidade interessante, cheia de coisas para dizer e de força inventiva aliada a uma espécie de ingenuidade operativa que obriga o autor a somar demasiadas “dívidas” com fontes velhas e novas. A sua maior limitação, no meu entender, consiste em não ter percebido que a sociedade ocidental é um terrível avestruz pronto a engolir todo e qualquer ‘exibicionismo’ que será instrumentalizado desde que seja rendível, tal como o ‘travesti’ no mundo do espectáculo; se, pelo contrário, se mostra incapaz de dar lucro apenas servirá, antes de ser rapidamente esquecido, para provocar um arrepio ‘diferente’ em qualquer salão burguês.

Hoje, em poesia, a verdadeira violência só pode exercer-se através de uma sátira corrosiva ou, melhor ainda, dissimulando-a sob discursos aparentemente inocentes que funcionem como uma bomba de explosão retardada no subconsciente do leitor. Neste sentido – no âmbito do erotismo – é exemplar o caso de Eugénio de Andrade: se o seu leitor médio se psicanalisasse assistiríamos a situações divertidíssimas (seja-me permitido um pouco de sadismo); o bom entendedor...

Expressões em mudança

A segunda fase da poesia de Al Berto desenvolve-se bastante linearmente desde (*Mar-de-Leva* Sines, 1980) até *Trabalhos do Olhar* (Sines, 1982); e a progressiva maturação é exemplarmente demonstrada pelos textos escritos no período do tempo entre a data de composição das duas plaquettes e reunidos com estas num único livro também intitulado *Trabalhos do Olhar* (Contexto, Lisboa, 1982) Em *Mar-de-Leva* (composto em 1976) o poeta procura encontrar uma nova “medida” de expressão, explorando o caminho de um lirismo que se pauta por ritmos mais uniformes e

pacatos, por um maior rigor de escrita, por saltos temáticos menos violentos. É, em suma, a procura de um tom médio que possa fazer de catalizador e, portanto, de elemento unificador de todas essas tensões anteriormente libertadas através de explosões verbais nem sempre bem controladas. O resultado é uma obra coloquial em que a ‘força’ da primeira fase ainda não encontrou, neste novo clima expressivo, aquele ponto focal donde possa irradiar sem desequilíbrios.

Na breve sequência de sete poesias podemos encontrar ecos atenuados do que acabo de escrever (‘agora, tuas máquinas trituram-me, cospem-me, interrompem o sono’ ou ‘quando te escavaram o ventre encontraram traços adormecidos doutros povos/ enigmáticos colares, pérolas corridas, aços imutáveis, escritas duma outra idade, vestígios de insones navegações’), um lirismo pouco vigiado e maneirista (‘tentei ser teu, amar-te e amar o falso ouro... quis ser grande e morreu contigo/ enfeitar-me com tuas luas brancas, pratear a voz em tuas águas de seda... cantar-te os gestos com ternura’) e momentos de sugestiva beleza (‘escuto o lamento das águas e os passos rápidos das crianças pelas dunas (...) em mim nada secou/ não possuo a morte nem no coração, mas sim um pouco de chuva que lentamente apagado fogo doutros dias mais simples/escuto o lamento das águas e sei que tudo continua vivo no fundo do mar... e no coração persistente das plantas’).

Maturidade alcançada

Depois, nos doze textos de *Trabalhos do Olhar* (a plaquette que constituiu também a última secção do livro homónimo), Al Berto atinge a sua maturidade de poeta e obtém um perfeito equilíbrio entre pensamento e escrita com aquela feliz naturalidade que só se conquista através de um duro e consciente trabalho, como a seu tempo explicou Ruy Belo: ‘Em poesia, como se sabe, é muito importante o trabalho de limiar, emendar, corrigir, até conquistar a naturalidade, se possível a simplicidade, que são uma conquista e não um dado gratuito dos deuses’.

A felicidade com que esse trabalho foi realizado é bem testemunhada, como já assinalei, pelas outras poesias intermédias que mereceriam um exame pormenorizado a que devo renunciar por óbvios motivos de espaço. Nestes doze

textos não há uma quebra de tom ou de ritmo, um adjectivo a mais, uma imagem desnecessária à economia do texto. Todos os elementos se encontram na exacta posição que lhes compete e tudo “funciona” perfeitamente. Mas a perfeição, ainda que importante, não é a causa primeira de um tal resultado. Na origem deste salto qualitativo está uma intuição que me parece fundamental: ter colocado entre ‘eu’ e a realidade um intermediário distanciador, a fotografia.

Fotografia e distância

Daí deriva uma série de consequências bastante fecundas, até porque a fotografia, ao distanciar, se propõe a si própria como metáfora unificadora. De facto, ela é simultaneamente, uma hipótese do indivíduo (adapta-se, por sinédoque, tal como uma máquina fotográfica se adapta facilmente ao olho físico – visão do presente – e ao mental – visão do passado, memória), e uma hipóstase do mundo.

Através da fotografia, a intromissão sentimental do eu perde qualquer hipótese de prevaricação sobre a realidade, porque chegando os contactos através de múltiplas refacções, a realidade passa a ter uma vida independente na fotografia; o eu afasta-se dali e ganha uma outra vida independente na escrita; assim, nesta acção o eu passa a viver na escrita e, deixando de estar no exterior estabelece vias de comunicação entre escrita e fotografia; tais movimentos internos vêm, por fim, provocar directamente um desvio direccionado na cadeia causa/efeito e, deste modo, da fotografia passa-se à escrita e desta volta-se à realidade. Alguns exemplos: ‘as cabras escondendo o delicado tilintar dos guizos nos saís de prata da fotografia’; ‘vai pela ponte/tacteia a saída a um canto da fotografia/ e sonolento descobre a pele envelhecida do viajante que foi’ ‘o estrangeiro atravessa o crepúsculo/ e pára surpreendido pela luz do flash // depois.../ basta meter a folha de papel no fixador e esperar’ ‘receio que as cabeças tristes dos galgos/ aqueçam na fulguração breve dos relâmpagos / e corram repentinamente para fora do papel fotográfico/ destruindo estes preciosos trabalhos do olhar...’

Múltiplas revelações

É evidente que destes pressupostos só podia resultar uma poesia fortemente ‘visual’ que tem mérito de iluminar os objectos do olhar com luzes diferenciadas e cujos coretos fazem realçar, nos próprios objectos, as secretas relações de cada coisa ou pessoa com os acontecimentos da existência. De vez em quando o real abre-se em epifanias densas de múltiplas revelações. O fluir lento e como que oleoso do eros num apartamento burguês onde, depois do jantar, ‘as mulheres falam muito/têm o riso arguto nos lábios acesos pelos anis/ sempre que os homens as desejam / noite adiante... calados’. A turva habituação à viuvez das ‘mulheres viúvas’ que monologando sobre a morte ‘devoram bolos/ de confecção caseira pouco açucarados.’ Sempre em matéria de mulheres: a polarização juventude/ velhice entre aquelas que ‘ajoelhadas lavam roupa/reclinadas sobre as polidas pedras as mãos enrugadas/ seios soltos dentro das camisas’ e as outras ‘sentadas às portas/ envelhecidas dentro de vestidos de algodão quente/ os rostos de cera sulcada muito escondidos pelos lenços desgastados.../ absortas em pensamentos escuros no lusco-fusco’. A súbita irrupção do sentimento da paisagem: ‘as casas surgem de repente iluminadas por dentro/ a paisagem envolveu-se de solidão’. A potencialidade do real de fazer germinar o mito: ‘nas gretas das pedras descansam as salamandras fascinadas pela cintilação das estrelas aquáticas’. A facilidade com que um ‘ele’ que ‘mantém o remoto costume de se abrigar dentro dos pomares’ pode resvalar no onírico e na metamorfose: ‘um dia inesperadamente refloresceu/ as escamas húmidas do corpo tremendo/ os membros apetrechados com delicadas unhas ósseas/ o silente corpo aberto às sementes e ao arado’.

Tamanha maturidade de poeta encontra confirmação na mais recente ‘plaquette’ (esplêndida a colaboração fotográfica e gráfica de Paulo Nozolino e Paulo da Costa Domingos) contendo um único texto intitulado *O último habitante*_(Lisboa, 1983).

Uma última consideração. Desenvolvi o discurso sobre a linha evolutiva da poesia de Al Berto baseando-me na data de publicação das obras. Há, porém, o problema de *Meu fruto de morder, todas as horas*: no livro anterior era anunciado (sob a

menção: ‘texto em revisão’) como tendo sido escrito em 1975-76, mas saiu depois com a data 1978-79. Se bem que esta última data não se referisse apenas à revisão, *Meu fruto...* é contemporâneo de muitos dos textos reunidos em *Trabalhos do Olhar* (o livro, não a ‘plaquette’). Neste caso, deverá pensar-se ter o autor desenvolvido paralelamente, durante um certo período, uma poética do excesso e uma da concisão.»

Isabel de Sá faz uma “Nota de Leitura sobre a poesia de Al Berto” no *Jornal de Notícias* (6 de Dezembro):

«[...] para Al Berto escrever é uma urgência [...], uma atitude de nervosismo, um ter que acontecer senão morre-se. [...]»

*

Em Janeiro (dia 17) de **1984**, o *Jornal de Letras* aponta ainda, in “O guarda-livros, Poesia”, a última publicação de Al Berto, *O último habitante*. Co-produção de Al Berto, Paulo Nozolino e Paulo da Costa Domingos, Lisboa, 1983

«A plaquete está datada de Abril p.p. mas na verdade só em Janeiro de 1984 chegou à estante de *JL*, um dos contemplados na distribuição dos 200 exemplares fora do mercado. Quer dizer que *O último habitante* não se destina à compra e venda como vários outros artefactos poéticos da lavra e da linha do PCD e do Frenesi. [...]»

Eis que em Maio (5) temos outro livro: *Salsugem*, Al Berto, Contexto Editora, 96 pág., 340\$00. O acontecimento é noticiado primeiro no *Expresso*, na secção “Novidades”.

Logo a seguir (dia 11) em *O Jornal*, António Mega Ferreira informa do mesmo em “Coisas assim”.

Salsugem fará também parte da “escolha de Eduardo Prado Coelho” do *Jornal de Letras* (12 de Junho):

«[...] parece-me inadiável a compra de um dos livros de maior qualidade publicados nas últimas semanas: refiro-me ao admirável *Salsugem* de Al Berto, editado pela Contexto, e indiscutível confirmação de qualidades anteriormente apontadas.»

Em Junho (26), no *Jornal de Letras*, Miguel Serras Pereira lembra Al Berto entre os autores da Contexto. Ao referir o volume acabado de sair, *Salsugem*, conclui:

«Talvez a poesia seja uma arte de morrer [...]»¹⁸

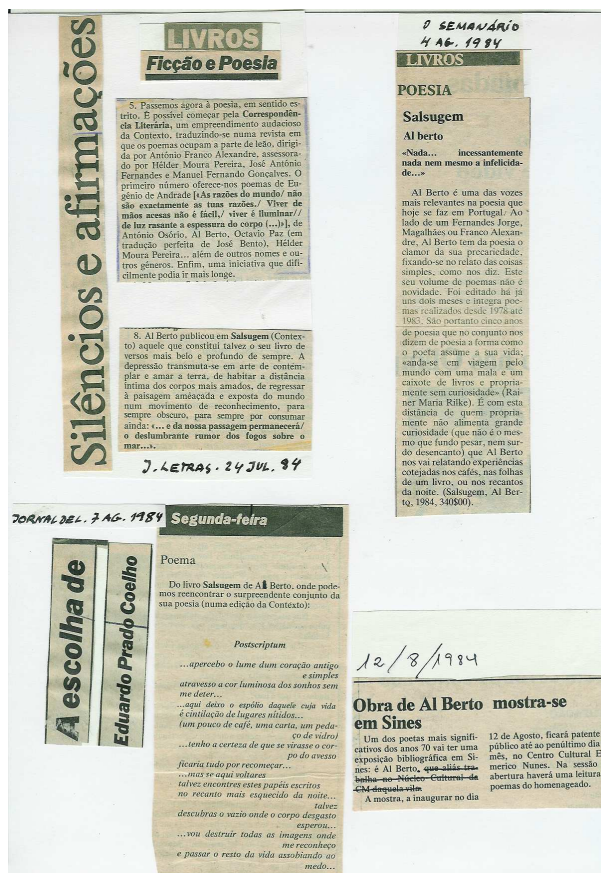
Um mês depois, a 24 de Julho, a mesma publicação, *JL*, proclama o volume *Salsugem* como sendo «aquele que constitui talvez o livro de versos o mais belo e profundo de sempre. [...]»¹⁹

Em Agosto (4), o *Semanário* publica um poema de *Salsugem*, “nada... incessantemente nada, nem mesmo a infelicidade...”

Quatro dias mais tarde, outro poema faz a “escolha de Eduardo Prado Coelho”²⁰:

«Postscriptum

...apercebo o lume dum coração antigo e simples



¹⁸ *JL*, in “Guarda-livros”, *De certa fonte da arte*.

¹⁹ *JL*, in “Ficção e poesia”, *Silêncios e Afirmações*.

²⁰ *JL*, 7 de Agosto.

atravesso a cor luminosa dos sonhos sem me deter...
...aqui deixo o espólio daquele cuja vida é cintilação de lugares nítidos...
(um pouco de café, uma carta, um pedaço de vidro)
...tenho a certeza de que se virasse o corpo do avesso
ficaria tudo por recomeçar...
...mas se aqui voltares
talvez encontres estes papéis escritos
no recanto mais esquecido da noite...
talvez
descubras o vazio onde o corpo desgasto esperou...
...vou destruir todas as imagens onde me reconheço
e passar o resto da minha vida assobiando ao medo...»

Ainda sobre *Salsugem*, Gil Nozes de Carvalho, no *Expresso* de 11 de Agosto, afirma: « [...] Esta poesia vive ao contrário de quem a lê. Está do lado de lá, e chega até nós pelo impulso das imagens que fixa de um salto criadas.»

E no mesmo mês, o *Jornal de Letras* (dia 21) publica *Sobre um retrato de Al Berto*, saído da mão de António Guerreiro.

Em Setembro, a Frenesi publica um novo livro de Al Berto, *A seguir o deserto*. A imprensa acompanha a notícia com uma nota a garantir o reconhecimento deste autor post-77 que tem vindo a recolher as melhores referências na imprensa especializada. O trabalho é ilustrado pela fotografia de Paulo Nozolino. O preço de venda ao público é de 300, 00 escudos.

No *Boletim Municipal*, nº 32, Setembro/Outubro, *Núcleo Cultural da Câmara Municipal de Sines* acrescenta uma novidade na secção “Sabia que”:

«O escritor sineense, Al Berto, acaba de publicar mais um livro de poemas *Salsugem*. [...]»

O *Diário de Notícias*, 14 de Outubro, acompanha a notícia²¹ da publicação de *A seguir o deserto*, com um verso de Céline, «A maior parte das pessoas não morre senão no último momento; outras começaram a agarrar-se a isso com vinte anos de antecedência, e às vezes mais. São os infelizes deste mundo.».

Em *O Diário*, 14 de Outubro, Miguel Serrano aprofunda as suas dúvidas de leitor sobre a nova obra, *A seguir o deserto*:

«Um bocado ainda mais complicada a explicação desta poesia feita de muitas palavras que parecem atiradas à sorte para o ar e onde caem e aí ficam... e ficam não sabemos se em função do pensamento, se do acaso, se pertencem a um discurso do imaginário ou a uma diversão linguística, erótica.»

O *Semanário*, 20 de Outubro, testemunha a voz torrencial, única que encarna a poesia de Al Berto em *A seguir o deserto*:

«Um único poema, com a fluência torrencial de um jacto, catadupas de impressões colhidas esparsamente, sentimentos de corpo em exílio, analogias simbólicas entre o sentido do país/corpo da identidade colectiva possível e a casa correspondendo ao espaço da intimidade individual, integra e completa esta pequena brochura editada recentemente entre nós à margem das casas editoras actuaes no nosso meio editorial.

A casa de que Al Berto nos fala é aquela em que o corpo se afoga e ‘desfaz no crepúsculo do último relógio’, e onde a proximidade do deserto inaugura um clima de decrepitude calcinada pelo adiamento. A interrogação crucial do poeta – ‘que país é este? onde a espera definha noutra espera’- leva-o a experimentar a ruína do tempo, as ‘catedrais da loucura’ e ‘pátios cercados por infundáveis muros’. [...]»

Um mês mais tarde, Paula Morão introduz-nos nesta escrita fragmentária, «testamento de alguém à beira da morte», no *Expresso* (1 de Dezembro):

«Como já vem sendo hábito nos livros de Al Berto, compõe-se este de fragmentos, suspensos uns dos outros por eclipses e/ou contiguidades que as frequentes reticências acentuam; os fios temáticos que resistem formam uma espécie

²¹ A notícia da publicação sai também em *Grande Reportagem*, 21 de Dezembro.

de testamento de alguém à beira da morte: suicídio e doença somam-se para enquadrar um esvaziamento da consciência, uma ‘hibernação’ que levará ao abandono da ‘casa’ e das ‘notas rebuscadas’ no fim de uma viagem que tudo consome, corpo e escrita. Aos poucos o ‘sal’, a ‘lama’ invadem o mundo, tornam-no excessivo e em tudo contaminado, destruído [...].»

*

Por ocasião das comemorações do 60 aniversário da Sociedade Portuguesa de Autores, promove-se um ciclo teatral, «Teatro de Novos Autores». Entre os escolhidos figura também Al Berto. O espectáculo *Apresentação da Noite*, representado de 25 de Fevereiro a 1 de Março **1985**, tem como base textual uma colagem de poemas de Al Berto interpretada e encenada por Rui Filipe.

Tal como testemunha o *Jornal de Letras*, poucos dias depois (4 de Março) Al Berto rejeita a encenação e expressa a sua indignação quanto ao facto numa carta²² aberta publicada na mesma edição do jornal.

Em Maio (5), por ocasião da tradução italiana do volume *Trabalhos do Olhar* (com *Três cartas da memória das Índias*) – *Lavori dello sguardo* (Trad. de Carlo-Vittorio

²² «Lisboa, 4 de Março de 1985

Como é de conhecimento público o Sr. Rui Filipe encenou o meu texto *Apresentação da Noite*, no âmbito do sexagenário aniversário da Sociedade Portuguesa de Autores.

1. Os que puderam assistir ao espectáculo talvez se tenham apercebido das ‘falhas’, sobretudo no trabalho de vídeo que, mal ou bem, acompanhava o trabalho dos actores.

Se, por um lado, o trabalho de actores sofria pelo desleixo com que foi tratado o texto, embora não o atraíçoando na totalidade, já assim não acontecia com o trabalho de vídeo.

2. Assim, fica clara a minha mais veemente rejeição por esta encenação. Nada tenho a ver com ela e nunca teve a minha aprovação prévia.

3. Sinto-me profundamente chocado com o trabalho do Sr. Rui Filipe que se afasta e atraíço o essencial do texto *Apresentação da Noite*, acabando por servir-se dele como suporte de obsessões de indescritível mau gosto e mediocridade malsã.

4. De tudo isto resulta que me é totalmente estranha esta encenação e sobretudo desprovida de qualquer contacto com o meu trabalho poético.

Atenciosamente

Al Berto»

Cattaneo, Ediziona Florida) Pedro Tamen decide tomar uma “Pausa para ler poesia” com *Al Berto também em italiano*, em *O Jornal*:

« [...] Se em finais da década passada Joaquim Manuel Magalhães podia apontar à poesia de Al Berto – que aliás prezava, e cuja importância foi o primeiro a detectar – o perder-se algum tanto ‘num magma instintual inimigo do rigor’, essa fase é revoluta. Mas não a pungência com que se nos transmite. As *Três Cartas...* são um mapa de desolação, de solidão inapagável, quando ‘a morte calça o mesmo número de sapatos’ do poeta e talvez não haja ‘regresso nenhum’, antes a terrível sensação de naufrágio em terra, diante desse mar de Sines que ‘ladra dia e noite’ à sua janela, como Al Berto contará na ‘nota biográfica em forma de carta’ enviada a Cattaneo. Sirva-lhe saber que tem leitores atentos seguindo-o no ‘ofício (...) /de escrever e olhar o mundo a partir da treva/humildemente.’»

Em

Junho (8), João Miguel Barros lembra Al Berto em *Al Berto, “Três cartas da memória da Índia”, Contexto/De poesia, 1985*:

«‘Estou definitivamente



só’ [...]. Este um texto de solidão, de amargura, de fuga. [...] *Três cartas da memória da Índia* ou a memória de um tempo perdido: o desencanto da relação conjugal, a mágoa da incompreensão paternal, a dor pelo afastamento (necessário) do amigo e acima de tudo, a amargurada consciência de estar só, a caminho do outro lado do mundo e da vida. Antes, porém, estas três cartas como se fosse imperiosos redimir a face com três declarações testamentárias.»

Em Julho (6), o *Expresso* apresenta-nos um *Al Berto entre a viagem e a poesia*:

« [...] Por isso, com 37 anos, ‘para sempre vagamundo’, Al Berto sonha partir de novo: não em direcção a um lugar geográfico determinado, mas a um espaço de ‘silêncio absoluto e vazio completo’. Em direcção, afinal, àquele estado de que fala Rilke num texto citado em *Salsugem*. ‘uma só coisa é necessária: a solidão, a grande solidão interior. Caminhar em si próprio e, durante horas, não encontrar ninguém – é a isto que é preciso chegar.’»

«Um dia apeteceu-lhe reencontrar uma ‘morada de silêncio’ e vieram-lhe à memória os pinhais onde passeou em criança, o mar de onde via partirem e chagarem os barcos dos pescadores, os jardins e as ruas onde jogou o pião e o berlinde.»

«É de noite que a viagem acontece e é de noite que a poesia também acontece: ‘Só escrevo de noite, e muitas vezes na cama com os lençóis puxados até ao pescoço e um xaile na cabeça. À mesa só executo o trabalho de correcção. Nada tenho a ver com a luz do dia. Apenas como nascer e o pôr do sol que são duas albas. A noite tem lá tudo.’ Ou ‘Nada fica acabado, tudo isso é mentira’.»

«[A sua poesia reflecte] a atracção pelo rapaz, pela sua efémera beleza adolescente: ‘Há uma altura em que rapaz e rapariga se confundem, é de uma grande beleza. Pena que se estrague logo a seguir...’»

« ‘A perfeição técnica, acabada, arrepiava-me: entra-se num processo de casulo. Acho a imperfeição mais aliciante, porque deixa saídas.’»

No *Diário de Lisboa*, a 24 de Julho de 1986, (Ler/Escriver), João Mendes recomenda leituras para férias, *Na bagagem de Agosto*:

«O livro de Al Berto consegue ser o que melhor se tem escrito nos anos 80 em Portugal. A sua escrita vagabundeia entre resíduos, ruínas e tactos de vária ordem, travessias anónimas, que dificilmente se hão de localizar nos mapas hiper-realistas dos arquivos das cidades.»

Em Dezembro (24), Helder Moura Pereira, no *Jornal de Notícias*, “Cadernos de Encargo”, *Pequenos suicídios* afirma:

«Os versos destas *Cartas* conhecem a inevitável designação de E. M. Cioran: ‘O verdadeiro contacto entre os seres estabelece-se tão-só pela presença muda, pela aparente não-comunicação, pela troca misteriosa e sem palavras que se assemelha a uma oração interior’ [...]»

*

O *Semanário* dá a notícia de *Uma Existência de papel* de Al Berto, 8 de Fevereiro de 1986, em *Uma semana de livros*.

Ana Paula Portugal faz a primeira crítica do livro em Março, no *Diário Lisboa*, 26 de Março, Ler/Escriver, *Lemos para si, Uma existência de Papel* de Al Berto, «Um livro feito de ‘cinco espirais de solidão’».



«Na mobilidade do ser desvenda-se a inamovível da alma derrotada face à odiosa corruptibilidade do corpo. Face ao imposto afastamento de rostos eternamente presentes numa memória ignota do esquecimento. E daí que nos faça mergulhar em paisagens marcadas pela secura amorfa de uma planície sem fim. Uma escrita não de papel mas a este circunscrita por ser a única ponte livre à sua necessária travessia por entre vivos...»

Em Abril (7/13), Fernando Pinto do Amaral esboça o percurso poético de Al Berto: *a partir do deserto*, num largo e intenso ensaio crítico, publicado no *Jornal de Letras*.

Desde o registo marginal que encontramos em *À Procura do Vento...* (1977) Al Berto alcança um fôlego cada vez mais próprio, sendo a publicação de *Trabalhos do Olhar* (1980), o momento decisivo desse crescimento expressivo. Segundo Pinto do Amaral, uma «fragilidade da existência», as múltiplas variações do desejo – «desejo adiado», «desejo nocturno», «desejo para o qual o Outro parece definitivamente perdido» –, uma «viagem nocturna», «a morte» são momentos intensivos dessa «experiência limite para lá da qual se ergue a luz negra de um inquieto coração, condenado de ‘labirinto em labirinto’ (2, IV), aos mais belos recados da fantasia, e obedecendo, como diria Deleuze, a incessantes linhas de fuga. São versos detentores desse saber flutuante que há entre cada corpo e a sua sombra, entre cada imagem e as suas muitas memórias, numa rede de ‘chances’ e de ‘charmes’ de que nenhum regresso é possível. O seu movimento é desterritorializado, e a deriva do seu desejo – ‘accrochage/décrochage’, ‘engate/ desengate’ – fragmenta, por isso, a memória. Diríamos assim, que não há uma história (há histórias, ‘événements’, recomeços) nem um encadeamento linear. Apenas o múltiplo retorno de um espaço infinitamente próximo e distante, a íntima abertura de uma brecha, de uma fenda, de um intransponível fosso que o desejo tenta atravessar como se atravessasse a noite, fugindo para um ‘au-delà’ ilocalizável onde se esfumam os contornos do real e essa noite desvenda os segredos: ‘eis a travessia que te proponho/amanhecer sem querermos possuir o mundo/ e no orvalho da noite saciar o desejo adiado’ (2, III). [...]»

Em Maio (17), Eduardo Prado Coelho, pensa com Al Berto sobre *Uma existência de Papel*, no *Expresso*:

« [...] este livro é um livro de separação. Ou melhor, é um livro onde a separação desencadeia um movimento generalizado de retraimento. Para sermos

correctos: é um livro em que tudo se põe a morrer. O mais interessante deste texto de Al Berto é o modo como ele vai traçando o frágil rendilhado negro desta impregnação da morte. [...] Instala uma espécie de infinita lentidão: ‘laboriosa travessia da vida’, ‘lentíssima decifração do medo e dos sinais’, ‘à beira mar envelheceu vagarosamente’. [...] Emblemas dessa redução do mundo à névoa cinzenta de uma implacável distância são os óculos escuros. ‘Dizem que a paixão o conheceu/ mas hoje vive escondido nos óculos escuros.’ E resulta daqui um desses retratos calcinados daqueles seres que enigmaticamente parecem suspensos na própria morte e transportam uma espécie de fogo rasurado que se avalia sobretudo na violência silenciosa das mutilações: é uma paisagem sem sono [...], uma insónia sem luz [...], uma fala sem corpo [...], o terror silencioso da doença e do envelhecimento [...], o fim colectivo de uma idade [...].»

No *Diário de Lisboa* (11 de Setembro), in *Sobreviver na Costa Atlântica*, E.M. Mello e Castro faz uma «incursão imaginativa por uma possível teoria poética da jovem poesia portuguesa».

Eduardo Pitta e Al Berto são nomes de destaque desta não geração à qual se podem apontar como poetas tutelares Nuno Júdice e João Miguel Fernandes Jorge.

M. Mello e Castro indica dois títulos paradigmáticos da nova poesia: um de Eduardo Pitta – *Um cão de angústia progride*, 1979 – e outro de Al Berto – *Uma existência de papel*, 1985.”

*

Em Abril (13) de **1987**, o *Jornal de Letras* anuncia o próximo lançamento de *O Medo*, entre outras novidades da Contexto.

Treze dias depois, 26 de Abril, 1987, na Revista de Livros – Destaque, *Entre Babel e Sião*, do *Diário de Notícias*, Fernando Pinto de Amaral apresenta a antologia,

Sião, organizada por Al Berto, Paulo da Costa Domingos, Rui Baião e publicada pela Frenesi.

«[o que *Sião* pretende ser é] apenas um roteiro que o gosto ou os caprichos de três pessoas, num certo instante, quiseram traçar pelos últimos cem anos da nossa poesia – essa a sua força e a sua fragilidade, e a razão pela qual *não poderá agradar a quem quer que seja, excepto os seus organizadores.*»

«*Sião* é quase sempre atravessada por essas ‘ondas niilistas’ (185) por essa corrente que tudo arrasta à sua passagem conferindo-lhe uma dimensão de loucura que poderíamos definir como um permanente *devir-marginal.*»

«Seja como for, e apesar de tudo, serve esta antologia para recensar alguns dos caminhos da mais recente poesia portuguesa, especialmente nos últimos anos. Sobre essa pluralidade de itinerários e de experiências (em grande parte erguida sobre os restos da ‘Poesia 61’ e a partir das vias abertas por H. Helder e Ruy Belo) pairam duas importantes ausências/recusas; referimo-nos a João Miguel Fernandes Jorge e a Joaquim Manuel Magalhães, sem os quais se torna mais difícil discernir os traços de uma nova linguagem poética menos preocupada com malabarismos de sintaxe ou pré-fabricadas alucinações do que com a íntima partilha de um espaço emocional ao mesmo tempo inquietante e pacificador. A par desse regresso a um lirismo discursivo e individualizante (que viria a reflectir-se em poetas como Helder Moura Pereira, Fátima Maldonado ou o Al Berto mais recente), foram os últimos tempos férteis, quer na continuação das rotas tão pessoais como as de um Franco-Alexandre, Gastão Cruz ou Nuno Júdice, quer no esboço de outras possibilidades inovadoras (casos de José Agostinho Baptista, Gil Nozes de Carvalho, Luís Miguel Nava, Fernando Luís ou Adília Lopes).»

Em Agosto (12), o *Diário Popular* publica a primeira grande entrevista de Al berto, *A cicatriz da escrita*, realizada por Rodrigues da Silva.

« ‘Mantenho-me suspenso neste fim de século...’ Do seu último poema, vou escolher este verso para o definir. Suspenso, sim, como alguém que flutua, magro, um corpo pendurado, lá do alto, desses óculos escuros que de repente sinto lhe servem

de bóia de salvação neste mar encapelado que é o dia, a sua demasiada luz, para ele que prefere a noite [...].

Uma criatura frágil. Nem sei porquê, talvez por causa desse nome que partiu em dois para adoptar o de poeta, pelo meio o silêncio que me dirá ser donde vem e para onde vais a sua poesia, essa «cicatriz azul de escrita» que evoca num dos últimos poemas.

Há dez anos ninguém sabia quem ele era. Hoje à beira dos 40, é indiscutivelmente um dos maiores poetas da poesia portuguesa contemporânea.

Pelo ficam sete livros publicados, os dois primeiros nascidos na Bélgica, por andou o tempo necessário e suficiente para fugir à tropa e acontecer aqui o 25 de Abril.

O regresso, a 17 de Novembro de 1975, não trouxe a euforia. Lisboa não lhe interessou especialmente. Em Sines procurou a infância e a adolescência e não encontrou nada [...].

Entre Lisboa e Sines, mesmo assim, foi vivendo estes anos todos. A princípio marginalizado e hostilizado, vítima daquela bem portuguesa incapacidade de tolerar a diferença. Agora, é aceite porque em Portugal a outra face da intolerância é a assimilação. Al Berto não mudou, foram os outros que mudaram, talvez porque ele, poeta, é conhecido.[...]

É nesta entrevista que Al Berto antecipa a publicação de *O Medo* e lança os primeiros indícios relativos ao volume:

«*O Medo* é o título do volume que vai sair na Contexto, em Setembro ou Outubro, uma edição de dois mil exemplares, que reunirá toda a minha poesia desde 1974. Aos primeiros livros dei-lhes outra respiração, nos últimos não mexi, porque ainda não tenho distanciação para isso. O título tem a ver com a palavra *medo*, que aparece com certa insistência no que escrevo. Acho que tenho imenso medo quando escrevo. É a placenta. Quando se nasce tem-se medo, a escrita tem uma relação com o medo, e medo é uma coisa que toda a gente sentiu pelo menos uma vez na vida.»

Quanto ao estado dos campos da poesia portuguesa de hoje, o poeta parece decidido e não se censura ao mencionar nomes:

«Há um triângulo majestoso na poesia portuguesa de hoje: Eugénio, Cesariny e Herberto. Os grandes prosadores portugueses são Vergílio Ferreira, Nemésio e Jorge de Sena, as capelas imperfeitas da prosa portuguesa. Se há alguém a quem se deve prestar atenção, nos anos 80, é a Joaquim Manuel Magalhães, o lado ensaísta dele diminuiu o poeta e é pena. Gosto de ler a Gabriela Llançol, o Zé Amaro Dionísio, o António Franco Alexandre, o Hélder Moura Pereira, o João Miguel Fernandes Jorge. Acabaram os cometas, os Rimbauds e os Antónios Maria Lisboa. Hoje já ninguém inventa nada. As escritas de peso são autobiográficas, de uma sexualidade ambígua, o que significa que há nelas uma relação do corpo com aquilo que o envolve. É isso uma das características novas da poesia dos anos 80. Para isso contribuí eu também um pouco, mas com os dois meus primeiros livros, um filão que vou cavar sempre; os outros são menos espontâneos.»

No que se refere à profissão de poeta, Al Berto não podia ter uma posição mais pragmática:

«Os poetas têm de deixar o lado miserabilista, do poeta coitadinho. Haja direitos de autor. Haja para aí um governo que profissionalize os escritores, pelo menos no

bilhete de identidade. Eu, no passaporte, tenho como profissão *autor de textos literários*. O que é isto? Estou a chegar aos 40 e não quero fazer mais nada. Quero escrever e que me deixem a bola em paz. Tenho sete livros publicados e o que recebi de direitos de autor não me dá para jantar um dia... Digamos que gosto de comer.»

E os projectos?



«Durante dois anos não vou publicar mais poesia. A Contexto, queria que, após a publicação de *O Medo*, eu estivesse um ano sem publicar. Eu disse: dois anos. Dos livros anunciados, dois já estão na cabeça. *Lunático* [sic!] não é um romance, é prosa que remete para *Três Cartas da Memória das Índias*. As personagens são mais definidas, é um livro de amigos, autobiográfico. Alguém regressou porque partira. Alguém que está à janela por dentro e não a abre. No fim do primeiro capítulo adormece. Começa a sonhar e, a partir daí, começa a ver os amigos. Estes vão também rememorando o seu próprio passado. No fim do livro, o personagem do início acorda. Há duas mulheres e três homens, um dos quais um personagem sexualmente ambíguo, alguém que morreu e pertencia à noite de Bruxelas. *A Secreta Vida das Imagens* remete para a minha primeira paixão: a pintura. Porei a falar os mortos. Cézanne, que tinha a sensação de que estava a descobrir uma coisa importante, a equacionar teoricamente o cubismo, sem se aperceber. Juan Gris, o cubista etéreo; Modigliani, Paul Klee, Utrillo, Suzanne Valadon... e Caravaggio, o primeiro pintor fotógrafo, pinta apanhando o gesto suspenso, o instantâneo. A capa de *O Medo* é um retrato meu, encenado por Paulo Nozolino, em homenagem a Caravaggio.»

No Outono, Luís Figueiredo Tomé publica outra entrevista de Al Berto, no *Semanário*, 5 de Setembro, *Al Berto – a procura do silêncio*. Temas caros ao poeta voltam a ser tocados, a pintura e a fotografia, a escrita, a vida, a realidade da diferença sexual, a noite.

Setembro é o mês da publicação do volume *O Medo* e a notícia não deixa de percorrer os jornais todos: o *Diário Popular* (8 e 9 de Setembro) e o *Expresso* (26 de Setembro), *Diário do Alentejo*, são alguns deles.

Mas Al Berto não é só editor e poeta. É também tradutor. Testemunho²³ deste ofício é a publicação, no mês de Outubro, de um livro de Tahar Ben Jelloun,

²³ *Jornal de Letras*, 3 de Outubro, *Coisas que na Europa já não há*, com Manuel João Gomes; «Tahar Ben Jelloun nasceu em Fez em 1944 e canta numa toada colorida e calma, o deserto e o oásis, o sal e o mel, as azeitonas e os figos, ‘o silêncio duma estrela/em troca de um pouco de água’ (foi o poeta Al Berto que o traduziu, por vezes mal, a meu ver. [...] Se o autor quisesse dizer *insensível* tinha dito... mas a edição é bilingue e o leitor, se quiser, julgará...)».

Arzila: Estação de espuma, ilustrado por Luís Manuel Gaspar (Lisboa, Hiena Editora, 1987)

Al Berto, os néons e a noite do mundo é o título publicado por Tereza Coelho, no *Expresso*, 17 de Outubro:

«O sonho de uma gemelidade absoluta, andrógina e quase mística, encontra nesta relação com o espelho e com as fotografias da infância e da adolescência a sua verdade mais flagrante. A objectalidade é apenas uma ilusão que soçobra perante um narcisismo exacerbado: o outro, tal como a imagem especular, é apenas um instrumento de aquisição de corpo próprio, de um real. [...]».

Em Outubro (19), o *Jornal de Letras* divulga uma entrevista realizada por Isabel Fragoso, *Cinco minutos com... Al Berto: 'Sou um Homem insone'*

«[...] A escrita é o resultado de um lento e doloroso trabalho: esse de viver. É uma espécie de fera que subitamente se ergue em nós e se põe a devorar os vestígios da memória...

Uma vez todo esse ritual metamorfoseado pacientemente em livro, para mim, é como se um qualquer órgão do meu corpo se desprendesse e adquirisse uma vida autónoma. Deixa de me pertencer. E não me parece que um livro exista se não houver alguém que o abra e o leia. Se é muito ou pouco lido, isso é uma outra questão.»



Eduardo Guerra Carneiro apresenta um Al Berto radical, no *Diário Popular*, 5 de Novembro, *A Coragem do medo*: «Al Berto: uma voz incómoda, pela marginalidade assumida. Não é marginalidade folclórica, alfacinha, das capelas e santuários da moda que nos pretendem impor, mas sim o radical posicionamento face à vida com a escrita.»

*

Em Fevereiro (28) de 1988, Cecília Barreira mostra-nos um *Al Berto: três dimensões*, in “Um livro por semana”, *Diário de Notícias*:

«Depois existem rumores imperceptíveis de desejos que se recordam e se confundem no esquecimento de uma carta, de uma haste quebrada, de um hábito antigo num prolongar excessivo da invenção das palavras.»

Dois meses depois, Al Berto está outra vez nas páginas dos jornais quando sai a notícia dos prémios Pen Clube e o nosso poeta é um dos premiados pelo livro *O Medo* (v. 22 de Abril, in *O Dia*, *Correio da manhã*, *O Século*, *Diário Popular*, *Diário de Notícias*, *Jornal de Letras* (26 de Abril), *Diário do Alentejo* (29 de Abril)).

A propósito do prémio António Cabrita aponta algumas informações de camarim no *Jornal de Letras* de 10 de Maio, in *Al Berto, a secreta cartola do poeta*:

«a Gulbenkian tem-lhe recusado, havia 2 anos, uma bolsa para preparar a edição de *O Medo*, ‘porque teriam que fazer uma regulamentação, abririam um precedente’ e obviamente tiveram medo de que no mês seguinte aparecessem cem gajos a pedir subsídios... mas não sei se se justifica não abrirem a porta a escritores e terem lá pintores a pedirem dinheiro para vidros e molduras... Portanto a Gulbenkian em relação à escrita é o espelho da revista: um cepo morto...»



«Os prémios não trazem nada na manga, são o que são e acabou. O do Pen é um pouco mais simpático do que os outros porque não há aquela macacada do concurso e das editoras a empurrar o retrato do seu favorito...»

No Outono, o *Diário Popular* (26 de Novembro) revela a publicação do novo livro de Al Berto:

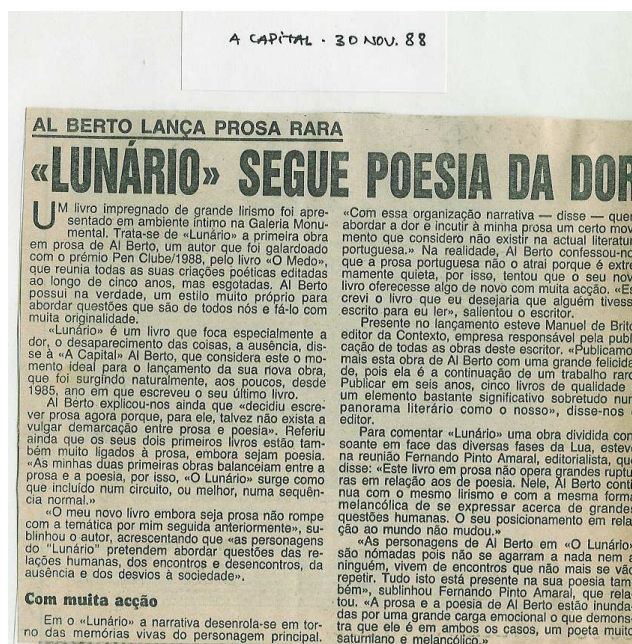
«Este livro é uma narrativa mas não um romance. É a minha primeira incursão nos domínios da prosa. *Lunário* conta, através das relações e de um grupo de amigos como eles viveram a paixão, a vida em geral. [...] É um livro sobre a dor. Só temos consciência da vida quando começamos a perder as coisas de que gostamos. É a dor da perda. É doloroso mas tudo acaba por guardar os restos de uma vivência. [...] A personagem principal de *Lunário*, é um senhor que viajou muito e hoje está a olhar através de uma janela fechada, a recordar tudo o que acontece no livro.»

A *Capital*, 30 de Novembro, faz o ritual da crítica com *Al Berto lança prosa rara*, «Lunário segue poesia da dor». Retemos algumas das palavras de Fernando Pinto do Amaral relativas ao livro:

«As personagens de Al Berto em *O Lunário* são nómadas

pois não se agarram a nada nem a ninguém, vivem de encontros que não mais se vão repetir. Tudo isto está presente na sua poesia também. [...] A prosa e a poesia de Al Berto estão inundadas por uma grande carga emocional o que demonstra que ele é em ambos os casos um poeta muito saturniano e melancólico.»

Em Dezembro (3), o *Expresso* volta a publicar uma crítica, desta vez saída das mãos de Paulo da Costa Domingos:



“Pode ler-se agora *Lunário* como a margem ausente de que essas páginas eram caudal. Virtuosa faculdade de perversão dos géneros, espécie de trans-sexualidade literária.

Narrativa de uma travessia apenas fixa à humidade álgida de vidros de janelas: janela, ora do lugar de repouso, que é a casa, ora da veloz investida pelo mundo, no comboio onde a cabeça encostada ganha fôlego, onde a própria literatura retrai os músculos para novo salto apaixonado.” Nostalgia de um passado tribal: nesse sentido, estamos perante um livro de amigos, cântico dos «sobejos» (págs. 15 e 35) ou dos ‘escombros’ (pág. 134) habitáveis, recordações de costas voltadas para a conspirativa substância dos eventos, dos países, das datas. Os próprios nomes evocam o cromatismo álaque das bandas desenhadas recuperadas à luz da «pop art» (Kid, Nému, Alaíno...) do que os de alguém prisioneiro do tempo literário. Narrativa de puro ‘glitter’ onde a dor brota pelo excesso de exposição à noite fosforescente (fluorescente) de ‘uma luz armadilhada’ (pág. 29). Nesse fresco urbano escorrem os coágulos, ou o coalho de um progredir que, capítulo a capítulo, perde em superfície o que conquista em profundidade. Se à abertura o livro parece a película oxidada do banho de prata de um espelho, no fecho tudo é envolvimento trágico. O narrador afasta-se para uma dimensão interior, afasta-se para camas debaixo da pele, abandona o lugar de coreografia, o laboratório de enchimento das rugas e da depilação, e vai ao encontro imediato e em privado com o farrapo humano.»

Em breve, Pedro S. Costa, Paulo da Costa Domingos, Al Berto e outros publicam um volume colectivo, *Dep. Leg. n.º 23571/88*, (Lisboa, Frenesi, 1988, 62 p., 800\$00) e a crítica reage de imediato. É Manuel João Gomes a falar do livro como se de um *Objecto não-alinhado* se tratasse, na edição de 6 de Dezembro do *Jornal de Letras*: «[em letras destacadas] No mundo da poesia portuguesa continua a haver lugares marginais onde periodicamente teimam em manifestar-se a rebeldia sempre renovada do Surrealismo, a poesia delirante e fragmentária, o desenho obscuro e outros»

Ao lado dos poemas de Paulo da Costa Domingos (um bloco de textos com o título eloquente de *Sedição*), de Hélder Moura Pereira (com o título *Segundo Livro de*

Horas) e de Rui Baião com o título geral de *Infestação*) aparece uma série de desenhos cruéis, feito em pleno delírio por Carlos Ferreiro, enquanto Al Berto, sob o título de *Resquiat in Pace*, dá de si uma fotografia e, em facsímile, uma Acta do que lhe sucedeu nos primeiros meses de vida (aleitamento, desmame, papeira, vacinas). O corpo exposto.

Dep. Leg. n.º 23571/88 é um objecto fragmentado (no todo e em cada uma das partes que o constituem) desmedido, inquietante, aberto a uma loucura sem método.

Participa evidentemente do espírito que informou, há quarenta anos, a aventura poética (louca e suicida) protagonizada por Antonin Artaud (1896-1988). E o percurso deste actor-poeta, entre o surrealismo e o manicómio, passando pelo ópio, está brilhantemente documentado no livro que Paulo da Costa organizou e traduziu, que Carlos Ferreiro ilustrou e que inclui, de Artaud, *Em Plena Noite* ou o *Bluff Surrealista* e *2 Cartas sobre o Ópio e o Suicídio*, além do depoimento do médico que tratou Artaud nos asilos de Ville-Evrard e Rodez.»

*

Um poeta na ficção é o título do artigo de Francisco José Viegas publicado no *Semanário*, a 21 de Janeiro de 1989.

«Não é raro ver os poetas tentados a incursões pelos domínios da ficção: Nuno Júdice que publicou *Plâncton* e *A Manta Religiosa*, ou João Miguel Fernandes Jorge que acaba de publicar o seu romance, são dois casos recentes de grandes vozes da poesia portuguesa contemporânea que o fizeram.»

Amanhã à noite no Hotel Meridien

AL BERTO APRESENTA «LUNÁRIO» NO PORTO

De Al Berto já se conhece a poesia. Está reunida em obra completa no livro «O medo», edição Contexto, premiado no ano passado com o Prémio do Pen Clube. A sua estreia na ficção, se é que se poderá dividir tão nitidamente a escrita deste autor, chama-se «Lunário», obra que terá amanhã, pelas 21,30 horas, uma sessão de lançamento no Salão Guimarães do Hotel Meridien, no Porto. Manuel António Pina fará a apresentação do livro. Até lá, Al Berto revê amigos e ainda entretido a conhecer os lugares do Porto, os mesmos que Helder Pacheco ou Mario Claudio tanto apreciaram.

«Lunário» é uma novela que fala de Beno e da sua história de amor por outro homem ou por outros homens e de uma profunda melancolia pelo exercício da vida. Descobre-se em Beno, o «lunático», a personagem que segue as faixas lunares e nela talvez nos possamos reconhecer. Em «Lunário», vive o silêncio de um corpo.

Seria apenas um livro de poesia emblema, uma edição de vaidade, tal como não raras vezes acontece, quando os escritores se metem a escrever os seus passados biográficos para não se reverem e os outros comentarem ou reconhecerem a propósito das andanças do autobiográfico. Claro que se descarta sempre. Este livro de Al Berto também poderia ser a edição de vaidade, um ajuste de contas, que não poderia ser literário, com o passado, as cidades, os amores homossexuais, caso a narrativa não clareasse «o golpe de asa» de Mário de Sá-Carneiro. O golpe introduz-se na estrutura da narrativa partindo de uma troca de correspondência, de bilhetes, nada mais que símbolos entre os personagens que, entre si, se

reinventam. A fala é simbólica e «Lunário» um corpo de sublimidades inteligentes onde se corporizam as chaves, talvez todas as chaves poéticas deste autor. O corpo em si e não se trata inscrever as paisagens.

A construção da melancolia

Tudo começa no livro anacrónico, o tempo dos deuses, das esperas, das demoras, os olhos sobre o mar, a linha de água, o término de noite em «horas sem sombra, assobios de pastores, deve ser o meio dia dos mortos». Um longo poema, a última chave, fecha este belíssimo livro onde a exatidão da palavra é o corpo e a respiração do poeta.

Relendo «Lunário», afirmamos a esta escrita a paixão que lhe devemos, que ao julgar sempre lhe devemos a amizade, a sempre que possível nele nos envolvemos com abraços. Devemos-lhe ainda a poesia, um ato de partilha e outras poéticas que podem tocar Casado Varela, Teixeira de Pascoais, Moura-Ferreira, Helder Pacheco, Eugénio de Andrade ou Camilo Pessanha, se quisermos ficar em

língua portuguesa. Nos seus livros, obra completa «O medo», resultam a diabolica construção da melancolia, o desprazer da vida enquanto objecto, a personalização de um especialismo sofrimento, a viagem da descoberta de uma qualquer, mesmo que infima, ternura.

E Al Berto um poeta que habita Sines, a quinta das palmeiras dominantes, os quintais do fundo, o mar. É ele premiado, instrumento a vaidades, de linquentes dos prazeres ocultos, excessivo e nobre, retirando-lhe todos os adjectivos, temos Al Berto, um duplo nome.

Um dia, levanta-se e bebe café. O telefonete ficou, alguém lhe comunicou que ganhou um prémio. Diz que, pergunta se não houve engano, que está bem e desliga. Continua a beber café, perdido o olhar pelo caminho em frente à porta. O tempo e a erva invadiram-no, da mesma maneira vagarosa que em si cresce a algália.

Mas está só, não tem com quem partilhar essa alegria e a surpresa que lhe causa a atribuição de um prémio. Nunca lhe acontecera tal coisa, excepto uma vez, aos quinze anos, ganhara uma tabuleta de rhinocéros e dez bilhetes de cinema num concurso de twint, mais nada.

É já então escrito todos os livros de «O medo», quando isto disse, na cerimónia de entrega do Prémio do Pen Clube, em Lisboa, no mês de Junho de 1988.

Isabel Jones

AL BERTO vai estar no lançamento do seu livro «Lunário».

CONFERÊNCIA DO PORTO 26-1-89

O *Lunário* é apresentado no Porto, a 27 de Janeiro e no mesmo dia o *Diário de Lisboa* publica uma larguíssima entrevista de Al Berto com Maria José Belo Marques.

A escrita, o projecto editorial Pidwell Tavares, a realidade da relação entre a literatura e a vida, bem como o poeta Al Berto enquanto ser marginal são alguns dos tópicos debatidos.

«MJBM: *Não tens medo de te transformares no marginalzinho da corte?*

AB: ‘Com não sei quantos livros publicados não se pode fugir mais a determinadas coisas. Senão passa-se a ser um coitadinho. Tenho consciência que posso se utilizado, mas quando me apercebo que há coisas que me podem ferir, aí, eu recuso-as terminantemente. Recuso-me, por exemplo, definitivamente, a pertencer a júris, sejam de que espécie forem. Prefiro não ter esses cem contos e estar numa posição de juízo em relação a pessoas mais novas do que eu. Quando um escritor vive de júris e de concursos de televisão, meu filho, o melhor é fazer as malas e ciao. Aí é, se calhar, preferível ser actor.’»

Ainda sob a influência do *Lunário*, Maria Lúcia Lepecki escreve um ensaio um tanto místico com o título *O Pecado dos Deuses numa narrativa inicial*, publicado no *Diário de Notícias*, a 19 de Fevereiro.

Quanto à vida da poesia *O Independente* (31 de Março) dá a conhecer um artigo marcado pela pergunta *Desculpe, é poeta?*, “A vida dos poetas”, feita por Teresa Adegas a vários poetas.

«Al Berto diz que ia achar lindo que os seus poemas desaparecessem quando ele morresse: as páginas a ficarem cada vez mais brancas e depois o silêncio. Tem um sonho um bocado impossível de ser lembrado só através da tradição oral.»

O mês de Abril (4) traz uma outra crítica literária, uma *Missa in albis* de Manuel Gusmão, in *Jornal de Letras*.

No seu pensar sobre o *Lunário*, Manuel Gusmão testemunha: “Neste último caso não se alteram profundamente algumas das principais estruturas da ficção narrativa: os jogos sequenciais e as personagens. A poesia surge sobretudo como

pulsão, matéria e linguagem da própria ficção; como *parte* da superfície do texto e como motor da figuração do desejo amoroso e do grupo electivo.”

No número de Outono de 1989, da Revista *Ler*, p. 78, Inês Pedrosa fala-nos de *Regressos*, com a sensibilidade de quem o conheceu de perto:

“Nos romances, ainda se pode mentir e sair ileso. Faz-se de conta. Mas a poesia contém a essência do soro da verdade.

Não é preciso sequer saber ler para a saber ouvir. [...] Os verdadeiros poetas (e não há outros) escrevem só para que as lágrimas não se gastem. Para que o amor, a solidão e a saudade nunca se resolvam. O que os aflige não é a dor da vida. É a dor de não poder reter essa dor senão em palavras. Nada os assusta mais do que a humana faculdade do esquecimento que tanto consola o comum dos mortais. Têm medo de repetir, fartar, comparar, desdramatizar, morrer.

Al Berto é assim. É por isso que todos os seus poemas são um só e nenhum deles é igual ao outro. Porque ele escreve na margem onde mora, a fugir do deserto atravandado de quinquilharias a que os outros se agarram para não cair. Ele entrega-se ao medo que não nos deixa mentir.

Escrevo sobre o seu mais recente *Livro dos Regressos*. Sei que isto não parece uma recensão – faltam-lhe as citações, as explicações, as aproximações. Mas foi contra estes espartilhos que nasceu a poesia, terrorismo supremo e subtil. É contra a corrente que a poesia busca o coração do corpo. Queriam meia dúzia de versos, um cheirinho para provar? A poesia não se deixa provar. É beber tudo ou largar. [...] Os poemas de Al Berto não servem estudiosos. Não vieram da província com referências de parentes. Não se dizem com a boca cheia. Não se sabem conter. Desequilibrados, dilacerados, ele tapam os ouvidos ao barulho e arredam os tropeços das artes, resistindo à limpeza das consolações.»

O *Liberal*, 30 de Setembro, dá conta do novo livro in *Regresso do lirismo*, «Al Berto retoma a poesia com Livro dos Regressos, que não se deve perder sob nenhum pretexto», com as palavras de António Sérgio Silva:

« [...] Este novo passo produz medo e faz reviver todos os medos, desde a origem: os da infância. [...] Com a criança, Al Berto faz surgir uma terceira existência. Ela vem para salvar o corpo de uma ‘existência de papel’, vem com o seu silêncio e com o seu sorriso alimentar a casa onde vive o poeta. Mas o que resulta deste parto é a mesma grande insatisfação. O poeta sabe que o seu coração é ‘uma jaula de luz fechada ao mundo’. E é esse o preço de ‘uma gota de eternidade’.»

O *Jornal de Letras*, 21 de Novembro, não pode deixar o novo livro passar em silêncio antes de o dar a conhecer pelas palavras de Eduardo Pitta:

«Criança (‘a criança que em ti morreu crescendo’) e infância (‘um silvo de navalha/ à saída da desmoronada infância’), duas obsessões de A., que não se coíbe de as enfatizar: treze vezes nos fala da ‘criança assustada’, da ‘louca criança’, do ‘rosto de criança’ (sempre, ou quase, no contexto do ‘antigo medo da infância’)

Até ‘onde o rapaz cresce deixa o cortante dia/ entorna-se luminoso como um punhal.’»

*

Em Maio (18) de 1990, Francisco José Viegas menciona Al Berto entre os nomes da «boa literatura recente», em *A Resistência no papel*, in *O Jornal*.

Maria Lúcia Lepecki relembra Al Berto num ensaio *Nas fronteiras do infinito o leito da poesia*, publicado no *Diário de Notícias* a 20 de Julho.

Em Dezembro (21), o *Público* lembra uma



noite de poesia in *A arte de ser natural com a poesia*, «Mário Cesariny e Al Berto disseram poemas no Bairro Alto» com Torcato Sepúlveda [no Bar Artis, passada quarta-feira, Rua Diário de Notícias]

« [...] tinham pensado num recital em homenagem aos poetas que passaram pelo Bairro Alto: Camilo que lá nasceu, Pessoa que lá morreu, António Maria Lisboa que por lá passou. Mas acabaram por concluir que «o mais honesto era cada um dizer os seus poemas».] “Os dois poetas lançaram uma moeda ao ar para saber quem diria primeiro, e a sorte foi favorável a Al Berto. Começou com um belíssimo poema dedicado ao seu companheiro de sessão: ‘Cesariny e o Retrato Rotativo de Genet em Lisboa’. [...] A cumplicidade entre os poetas foi, aliás, constante. Abraçaram-se, beijaram-se. Cumplicidade de gestos mas também cumplicidade de gostos, que se traduziu na poesia escolhida por ambos. Se Al Berto fala do ‘voo frenético do sexo’ de ‘devassar a noite de outros corpos inocentes’, Cesariny diz: ‘Devo estar sempre pronto para ser rei e lutar/Devo ser Júlio César e Cleópatra’. [também lê ‘se um dia a juventude voltasse...’...] ‘Acabou. Já podem fazer barulho’, avisou Cesariny.»

*

Aprendo a odiar os meus inimigos – eles merecem é o título de uma entrevista de Al Berto com Tereza Coelho, publicada no jornal *Público*, 15 de Janeiro de **1991**:

“P. - Escreve à mão?

R. - Sempre. Com o meu Rolls a tinta permanente – uma Mont Blanc. Caríssima, percebe? Sou um clássico, tive uma avó inglesa.

P. – Então aplique o rigor e diga qual é a melhor imagem para uma fotografia: um pôr-do-sol, uma mulher grávida ou um acidente?

R. – Olhe, uma boa imagem, se calhar, só depende de quem a faz. Mas parece-me que o pôr-do-sol é uma coisa manhosa. Não sou um fanático da luz. Talvez a mulher grávida, sobretudo se se chamar Carla, ou Sandra, ou Margarida Vaqueiro. E grávida... Sei lá! Nas civilizações primitivas, entende... No entanto, acho

que o acidente, no fundo, é capaz de dar a melhor imagem. Digamos que poderia ser um acidente ao entardecer, com um raio de sol a latejar ainda na pernocha magoada da grávida, no telejornal, a gemer, no momento exacto em que levo à boca o bife quotidiano. É alegre! O miúdo salvou-se e logo in loco o baptizaram. Elviro Passagem de Nível.

P. – Hobbes disse que a única paixão da vida dele foi o medo. E da sua vida?

R. – A única paixão da minha vida foi alguém que tinha um olhar de violeta estarecida. Mas acho que houve mais flores, não me lembro.

P. – O que é a traição?

R. – Aprendi o que era a traição pelas traições que sofri. Mas não pratico. Nunca me ensinaram a trair, não faz parte da minha educação.

P. – Nem os amigos? Quantos é que ainda tem?

R. – Ao certo não sei. Sei que são poucos, sempre foram muito poucos, e são cada vez menos. Não me lembro de ter traído um amigo, pelo menos intencionalmente...Comecei a detestar toda a gente. Já era tempo, não acha?

P. – Então, o que é que faz falta ao mundo?

R. – Tempo para não fazer nada, e cada macaco no seu galho.

P. – Sem ambições?

R. – Uma ambição que alimento é confundir-me com Deus e viver num camião TIR. E beber maléficos álcoois enquanto aprendo a odiar os meus inimigos – eles merecem.

P. – Escolha o seu epitáfio.

R. – Agrada-me esta imensa mentira roubada a um amigo: “O que é verdade nunca acaba.»

A primavera de 1991 é também o ano da publicação do volume *A Vida Secreta das Imagens* e os jornais espalham a notícia: *Jornal de Letras* (5 de Março), *Expresso* (9 de Março), *O Independente* (15 de Março), *O Jornal Ilustrado* (15 de Março).

No *Público*, 9 de Março, a notícia sai sob o título, *Al Berto: O retrato rotativo das palavras*, «Um livro de poemas e uma exposição de arte», com João Pinharanda:

«Al Berto estabelece entre os poemas agora editados e as obras de 26 artistas (de Giotto a Rui Chaves) uma rede de cumplicidade que uma exposição de artes plásticas pretende amplificar. A escrita é um êxito, a exposição não – talvez porque as palavras vejam coisas que o olhar não alcança.»

Fernando Pinto do Amaral presencia o novo lançamento com um ensaio crítico divulgado no *Público* de 22 de Março, com o título *Al Berto: as visões mais ocultas*. É um testemunho lúcido do caminhar do visível e do enunciável em direcção do grande silêncio.



« [...] A partir da desolação crescem os fogos onde vai ardendo um coração sonâmbulo, e consumido por uma desfocada nostalgia, por uma turva paisagem de insónias, que desgastam o espírito de quem escreve ‘enquanto procura algures esquecer algures/ o flutuante corpo no lodoso fantasma das cidades (p. 47).’ Quanto à poesia, essa há-de continuar a surpreender-se com o modo como a cinza pode cobrir um sorriso (cf. p. 67), mas também se deixará impregnar por outra essa força que nos faz entrever o início ‘secreto da eterna luz e da treva’ (p. 35) e descobrir, talvez, ‘um outro tempo (...)/ para lá do precário repouso do coração’ (p. 63). No caso do Al Berto e deste seu último livro, propõe-se-nos o roteiro dessa descoberta, um exercício que nos ensina a fazer como Zurbarán, iluminando os olhos com um sonho, mas oferecer ao verbo ‘sentir’ uma forma de transitividade mais atópica, (quer dizer, rejeitando cristalizar num objecto especial e disseminando-se por toda a parte).

Só então nos aproximaremos dessa realidade perceptiva que, longe de permanecer visual ou verbal, talvez se situe irremediavelmente para além de quaisquer imagens ou palavras. Para essa zona de silêncio, aliás, tende uma grande parte da melhor pintura, assim como dos textos sobre ela. No fim de contas, é o único modo de lhe serem fiéis.»

Um dia depois, o *Expresso* retoma o tópico al bertiano com *A pintura, o poema e o resto*, nas palavras de António Guerreiro.

Desde a “má qualidade das reproduções”, considerando a artificialidade da linguagem, a “sua incapacidade para se resgatar do lugar-comum”, até as rimas com “tom excessivamente didático”, tudo testemunha uma “poesia que começou por vir de um espaço de ‘marginalidade’, e se tornou ‘completamente auto-complacente’, ‘satisfeita consigo própria’.

*

Para além dos devidos artigos de crítica literária, o jornalismo não poupa momentos de tensão, mesmo se se trata de um incidente que devia ter passado despercebido por resultar de um equívoco da organização. Estamos a falar dum acontecimento em Coimbra que a imprensa não soube calar. Porque ser poeta é assumir a vida inteira com os seus tiques e os seus eventos inesperados. Porque o anedótico pode às vezes revelar uma variação do uno.

José Fonseca esteve lá e contou os factos no *Público*, de 19 de Janeiro de **1992**, in *Poetas vaiados em Coimbra*, “Al Berto e estudantes insultam-se”:

«Mais recentemente, um homem mordeu num cão que ficou sem um pedaço de orelha. Anteontem os poetas vaiaram poetas.

Eram 23h00, pouco passava. O recinto estava cheio, algumas 300 pessoas na sala e o PÚBLICO teve acesso à gravação. O poeta começou por rogar silêncio e logo aí começou o desacato. ‘É uma questão de respeito pelos outros e pelo que

fazem’, insistiu. ‘Vai dormir!’, foi a resposta dos clientes do bar: queriam música. Diz a gerência que estava anunciado um espectáculo de jazz.

‘Pagaram-me para estar aqui’, explicou Al Berto, ‘e não escrevo livros para idiotas’. Depois, pediu gelo, despreocupado com os mais próximos: ‘Estou bem, só preciso é de um reforço aí no copo.’” Cerca de setenta pessoas estavam em frente ao poeta. Descendentes da tribo de Antero. Os restantes multiplicavam-se em burburinho pela imensa sala. Alguns minutos depois, o recital começava. [...] ‘Habito neste país de água por engano’, quando alguns estudantes começaram a cantar um fado tipo ‘Coimbra tem mais encanto’.

‘Vocês são mesmo cretinos, foda-se’, voltou a reagir Al Berto. Acho que não leio mais nada. Mas não me vou embora sem vos dizer duas coisas: desde 1985 que leio poemas em público e é a primeira vez que não consigo ler, ou que o faço com tanto sacrifício. (...) Era a mesma coisa se eu entrasse quando vocês estão a fazer exames e dissesse: então e se fossem apanhar no cu? Só que não faço exames há vinte anos, sou profissional [apupos]... sou escritor há vinte anos, há vinte que escrevo e há dez que escrevo neste país. Não estou sozinho, felizmente não estou sozinho.” E rematou: Vocês precisam é de muitos Saramagos (...) porque ele até nem escreve muito mal (...)»

Na despedida, agradeceu as vaías: ‘Fazem parte do meu muito, muito obrigado. Sobretudo na cidade onde nasci, é porreiro, porque eu nunca fui vaiado. Obrigado, adorei o whisky que vim tomar a Coimbra. Não voltarei tão cedo.’

O espectáculo prosseguiu com Helder Moura Pereira, Paulo da Costa Domingos e Manuel Fernando Gonçalves.

*

Em Fevereiro/ Março de **1993**, o jornal *Litoral Alentejano* lembra os anos no exílio belga numa entrevista com Raul Oliveira:

«-A propósito, a sua saída de Portugal teve a ver com a Guerra Colonial?

- Sem dúvida que teve a ver com a Guerra Colonial. Estava fora de questão eu pegar em armas para matar alguém. Hoje manteria a mesma opção. A opção de ir para a Bélgica relacionou-se com o facto de existir lá a sede da ONU, era mais fácil obter o estatuto de refugiado político, documentação para frequentar as universidades.

Foi, como se sabe, uma grande época de agitação social, política e cultural.

-Quer dizer que apanhou o Maio de 68?

- Apanhei tudo. O Pré/68, o próprio movimento de 68 e a ressaca dessa agitação toda. Vivia-se na altura em permanente vertigem. Por qualquer razão que não era muito consciente, senti que deveria registar num diário tudo que estava acontecendo na altura. Como a pintura e muito mais demorada de executar, requer outros meios, mais caros, à escrita basta o papel e caneta, começou assim a minha mudança para a Literatura.»

Outubro é o mês do lançamento do *Anjo Mudo* (Contexto) e o *Diário de Notícias* (dia 20) divulga logo a novidade.



No dia 22, o *Público* avisa *Há gente de mais a escrever poesia*. Quem dirige a conversa com o poeta é Mário Santos. Seleccionamos alguns parágrafos de interesse: «Até há bons poetas a publicarem demasiado... Isto já é uma coisa que me escapa, porque a partir de 1985 comigo acontece precisamente o contrário, que é a escassez. E é uma coisa estranha: não sinto nem a necessidade nem a urgência que sentia antes em escrever. Há uma grande lentidão e passo muito mais tempo no que provavelmente irei escrever e, curiosamente, acabo sempre por concluir que já não

vale a pena. A escrita é um óptimo caminho para o silêncio e acho com todo o respeito que tenho pelas pessoas que continuam publicando, umas desalmadamente e outras regularmente – que o que eu quero é o silêncio, e o silêncio também no papel...

Presentemente só escrevo em casa, que me protege do exterior. Escrevo sempre à mão, não gosto de computadores, mas gosto do barulho da máquina de escrever. Tenho uma apetência pelo lado físico da escrita: o papel, o cheiro da tinta, as canetas. Há um lado na beleza do momento em que se escreve que tem a ver com isso e que em mim provoca sempre um grande prazer, que a escrita às vezes não provoca. Durante muitos anos escrevia metido na cama – e presentemente só consigo ler deitado – mas agora, como tenho uma janela virada ao mar com uma vista sumptuosa, sento-me aí a trabalhar. Quando mudo de sítio tenho frequentemente tendência para escrever coisas emocionais. Há que produzir durante o inverno, porque a partir da primavera dou muita atenção aos vinhos, às comidas, às saídas nocturnas... Para dizer a verdade, não me apetece fazer nada, o Verão para mim é uma coisa muito física. Se calhar é porque sou Capricórnio... [...]

-O regresso a Sines, para a direcção do Centro Cultural Emmérico Nunes, teve a ver com essa nova fase da escrita?

A retirada de Lisboa e das mundanices tem a ver com uma razão: não é especialmente alegre o momento que se atravessa neste país e senti uma imensa necessidade de me sentir útil, no dia a dia. E nada melhor do que dedicar um tempo aos outros...».

Em Novembro (6), temos ecos da recepção crítica de *O Anjo Mudo* com um texto de Paulo da Costa Domingos nas páginas do *Expresso*.

*

Em 20 de Março de **1994**, Catarina Portas publica no *Diário de Notícias* uma *Entre...vista com Al Berto*. As perguntas são muitas, escolhemos algumas:

«E a que sítio nunca se cansa de regressar?

- Nunca me canso de regressar a Lisboa. Sinto-me um animal profundamente urbano e nocturno. Gosto da noite, gosto da cidade e os sítios pequenos incomodam-me. Tenho uma má relação com Sines, por exemplo. Gosto muito, mas é uma relação



de força que tenho com aquela terra. Só lá estou quando tenho que estar mesmo, senão sinto-me enjaulado. Só lá vou por mero romantismo, não encontro lá nada daquilo que procuro. Mas há pessoas simpáticas, tem mar e tem um lado que me agrada quando abro a janela e fico com a ideia de estou a assistir ao fim do mundo. É que tenho mesmo em frente o portão com a descarga do carvão.

Gosto daqueles monstros que se mexem e que não se sabe o que fazem. E à noite, quando está iluminado e a funcionar, tem um lado de ficção científica, como se repentinamente estivesse noutra planeta qualquer. Mais do que a vila preservada, que acho bem que seja e é bonita, agrada-me o mastodonte industrial que hoje é um museu a funcionar. Mais ninguém vai construir portos assim, suponho.

É noctívago. Para que é que se fez a noite?

- Para já, quem é que terá feito a noite, para além da rotação do planeta? Talvez se tenha feito para deambular. Não gosto nada do dia. Gosto do sol mas com algum recato. A noite é onde me sinto bem. Passeio, bebo copos, vejo pessoas e sinto-me como um peixe na água. Durante o dia há qualquer coisa que me aflige. Aflige-me ver as pessoas a mexerem-se de um lado para o outro e a correrem. A noite é um deserto habitado, é um sítio para vaguear. Estou sozinho se me apetecer mas a

cada canto há um olhar de sedução, não necessariamente um engate. Não estou a falar de febres de sábado à noite, refiro-me a quem sai com regularidade. Há uma espécie de estar completamente diferente, muito mais livre, muito menos condicionada por preconceitos, por organização de uma sociedade.

Como é que se cura uma insónia?

- Dantes, curava-me com pílulas até cair para o lado. Agora já não faço isso porque me faz mal ao estômago. Passo noites inteiras a escrever, o que acontece regularmente, ou a ler porque continuo a ter um prazer em ler imenso. Mas quando estou muito nervoso e não há leitura que me valha, saio pelo meio da rua e deixo-me ir.

Conhece algum tipo de amor que seja uma aberração da natureza?

- Não há amor nenhum que seja aberração da natureza. Aliás, o que é que é a natureza? Eu próprio não sei bem. Há é amores que a mim me entusiasma mais que outros.

[...]

Portugal é o tal país de poetas?

- Portugal não é um país de poetas mais do que outro qualquer. O que me parece é que há uma apetência pela poesia, neste país que é maior do que noutros sítios. Não sei explicar as razões, mas provavelmente tem a ver com uma tradição muito forte na poesia portuguesa que é menos visível na prosa, por exemplo. E os poetas portugueses, nos últimos 15 anos, aproximaram-se muito mais das pessoas do que os prosadores.

Nas minhas leituras, por exemplo, a prosa portuguesa ocupa um lugar cada vez menor. Não quer dizer que não se façam bons livros de prosa e bons romances, mas sinto pouco entusiasmo, com duas ou três exceções: tudo o que vier do Vergílio Ferreira leio, tudo o que vier da Agustina vou ler e ainda alguém que é muito esquecido mas que eu acho excelente, o Rui Nunes. E gosto muito dos livros de José Amaro Dionísio, embora esse senhor seja um preguiçoso de primeira e escreva pouco. Depois, há esses prosadores e romancistas que são mais conhecidos mas que já não

leio porque não me interessa para nada o que eles escrevem. Dos poetas, todos os anos têm havido bons livros, e aí não digo nomes.

De manhã, quando acorda e olha para o espelho o que é que vê?

- Vejo alguém que está a precisar de um litro de café e de um bom duche para acordar, e que tem uma dificuldade imensa em se conciliar com o dia. Isto é muito difícil, todas as manhãs. À noite sempre é mais fácil, pelo menos reconheço-me nessa imagem. De manhã, tenho alguma dificuldade.»

Entre o excesso e a melancolia é o lugar que Fernando Pinto do Amaral encontra para a poesia de Al Berto, no *Público*, de 23 de Abril.

«Para lá da qualidade literária dos textos (variável num volume tão extenso), *O Medo* de Al Berto pode funcionar como obra emblemática de uma atitude em que a poesia e a vida se interligam. A colectânea da O.C. de Al Berto esgotou e foi recentemente reeditada. Reflectindo na primeira fase o percurso de uma juventude errante ou mesmo ‘underground’, o livro assume depois um lirismo que oscila entre o excesso e a melancolia, ou seja, entre uma forte carga afectiva, sensorial, erótica, por um lado, e, por outro lado, uma tristeza desolada e nómada que vagueia por lugares cujo ‘último habitante’ é apenas a memória.»

O *Independente*, Suplemento – Vida, a 14 de Outubro, dá conta da breve entrevista “É a primeira vez que vais brincar”, com Manuela Carona:

«Três perguntas: Qual foi o seu primeiro brinquedo? Com qual brincava mais? Houve algum que gostaria de ter tido e nunca lhe deram? Sem brincadeiras, eis as respostas.

- Um Pinóquio insuflável.



- Não me lembro muito bem mas acho que, para além do Pinóquio, brincava com automóveis.

- Não tenho frustrações de infância, porque não tive infância. Aos oito anos era um homem adulto, só mais tarde é que fui criança.»

*

A revista *Ler* publica no número de Verão de **1995**, N° 31, “Cartas de Outono”, por “Al Berto: Fragmentos de melancolia, num texto de Al Berto, que acaba de publicar mais um livro”, *Luminoso Afogado* (Salamandra & Casa Fernando Pessoa), com Desenhos de Rosa Carvalho, p. 52.

Uma recensão crítica de Leonor Nazaré acompanha a novidade editorial no *Expresso* de 17 de Junho, in *Al Berto e Rosa Carvalho*.

*

«Falta a música sábia ao nosso desejo», dizia Rimbaud. É o desafio que João Lisboa lança nessa frase ao poeta Al Berto, na entrevista *O ponto luminoso* publicada no *Expresso* de 16 de Novembro **1996**.

«Al Berto: – Os mitos têm a potencialidade de criar discursos paralelos. O Rimbaud reúne todas essas condições. Há um sistema de ruptura que coincide na vida e na obra. Seria extremamente difícil escolher ao nível da vida, da aventura, da rebeldia, da arrogância, do orgulho, do brilho interior



que ele tinha e que transmitia com um imenso desprezo por quem o rodeava. O Rimbaud percebeu pela primeira vez que a poesia não pode ser um palavreado que é metido dentro de uma forma académica. Era preciso ir ao subconsciente e sacar o vocabulário escondido. As palavras deixaram de contar historietas para expor imagens interiores. E isto não é por ele ter dito que é absolutamente necessário sermos modernos... Ele também dizia que o planeta não era tão grande que fosse necessário estarmos dois meses num sítio até nos aborrecermos, que era urgente mudar de lugar. Falava árabe, russo, alemão, aprendia tudo por apetência. Ele é, permanentemente, um homem que está a recriar um universo. A poesia é alguma coisa que se cumpre. Neste espectáculo, o Rimbaud serve um bocado como ponto luminoso. [...]

Al Berto: – O que é importante é partir-se do Rimbaud para um discurso pessoal sobre o que somos e de onde partimos. O ponto luminoso é algo que se olha e cada um é como uma parte do vitral que se vai compor. E ou há luz ou não há luz.»

*

A propósito do novo livro de poesia de Al Berto, em Abril (12) de **1997**, Eduardo Pitta esboça um retrato retrospectivo do poeta e o publica no *Diário de Notícias*, com o título *O rumor do corpo*.

“*Horto de Incêndio* (edição Assírio & Alvim), o mais recente livro de Al Berto, confirma o nome do autor como um dos mais importantes poetas portugueses destes tempos. [...]

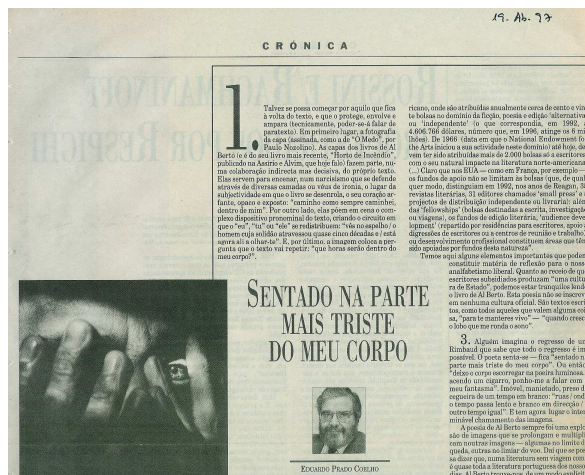
Construída em torno de alguns temas-fetice (tais como: sexo, nas suas vertente andrógina e homossexual; morte; delinquência juvenil; diálogo da escrita com a pintura; noite; caos urbano), alheada de preconceitos formais, indiferente ao eco finissecular que os versos traduzem, a sua obra – um magma que funde poesia e prosa –, caracteriza-se pela estridência do anunciado. É por isso que *Horto de Incêndio* representa uma inflexão. O timbre decadentista, agora desapossado da ressonância de

outros tempos deixa-se filtrar em versos de rara economia: «a linha do horizonte é uma lâmina/ corta os cabelos dos meteoros [...] no fundo do muito longe ouve-se / um lamento escuro / quando a alba se levanta de novo no horto / dos incêndios.» (pp. 15-16). Inflectir não significa negar. Substituir *À procura do Vento num Jardim d'Agosto* por *Horto de Incêndio*, não é mais do que estabelecer uma linha de continuidade entre o conotativo e o denotativo. [...] Ao contrário do que acontecia em *Luminoso Afogado* (1995), um texto circular, devedor ainda do imaginário torrencial dos livros anteriores, *Horto de Incêndio* afirma-se pela contenção. Mas não se trata apenas de contenção. Todo o indizível é aqui deliberadamente contido: «a luminosidade é uma placa de zinco/ do céu do deserto.»(p. 28). [...]

Lugar mítico entre todos, Sines não desaparece da geografia afectiva. Lisboa foi um intervalo: ‘enrolas-te agora no pano ardido do tempo/ de lisboa [...] mas lisboa é feita de fios de sangue/ de províncias/ de esperas diante dos cafés, de vazio sob um céu plúmbeo que ensombra/ os jardins de estátuas partidas’ (pp. 46-47). Regressará em Janeiro de 1988, para integrar a direcção do Centro Cultural Emmerico Nunes: organiza exposições de pintura e fotografia, uma exposição de carácter bibliográfico, *Alguma Poesia dos Anos 80*, leituras de poesia. Em Junho de 1989 vem a Lisboa participar num recital com Cesariny e João Peste. Nos últimos dez anos, com a publicação de duas narrativas – *Lunário*, 1988 e *O Anjo Mudo*, 1993 –, traduções de livros em França e na Espanha, uma nova edição, aumentada, de *O Medo* (1991), e a participação em vários encontros internacionais de escritores, a sua figura tem sido tem sido objecto de um interesse crescente por parte dos média e dos agentes culturais. Na noite de 20 de Novembro de 1996 dirá, em voz alta, no Coliseu de Lisboa: ‘A vida afinal é como as orquídeas – reproduz-se com dificuldade.’ [...]

Sentado na parte mais triste do meu corpo (in *Público*, 19 de Abril), é talvez um dos ensaios mais atentos de Eduardo Prado Coelho sobre Al Berto.

«1. Talvez se possa começar por aquilo que fica à volta do texto, e que o protege, envolve e ampara (tecnicamente, poder-se-á falar de paratexto). Em primeiro lugar, a fotografia da capa (assinada, como a de *O Medo*, por Paulo Nozolino). As capas dos livros de Al Berto (e é do seu livro mais recente, *Horto de Incêndio*, publicado na Assírio & Alvim, que hoje falo) fazem parte, numa colaboração indirecta mas decisiva, do próprio texto. Elas servem para encenar, num narcisismo que se defende através de diversas camadas ou véus de ironia, o lugar da subjectividade em que o livro se desenrola, o seu coração arfante, opaco e exposto: ‘vês no espelho/ o homem cuja solidão atravessou quase cinco décadas e/ está agora ali a olhar-te.’ E, por último, a imagem coloca a pergunta que o texto vai repetir: ‘que horas serão dentro do meu corpo?’



No caso deste livro, *Horto de Incêndio*, a fotografia de Paulo Nozolino, dá-nos um rosto semioculto pela obscuridade (‘um chagal ronda os limites das imagens’), e que se refugia entre duas mãos: os dedos calcinados de sopra, as unhas reflectindo o rosto das chamas. Uma das mãos tapa por inteiro o olho direito. A outra, com os olhos abertos num agudíssimo ângulo, deixa que o olho esquerdo cintile, e produza o mais radical dos efeitos: não somos nós que vemos esta capa, é ela que nos olha, e procura, e solicita: ‘homens cegos procuram a visão do amor’.

2. Segundo ponto: uma curta nota de entrada diz-nos que este livro – que suponho ser um dos melhores do autor – ‘foi realizado no âmbito de uma bolsa de criação literária/poesia do Ministério da Cultura 1997’. Esta iniciativa, que vem de Teresa Gouveia, e foi agora amplificada por Manuel Maria Carrilho, tem suscitados reacções totalmente mentecaptas e imbecis, como talvez estejam lembrados (desde a barbárie dos economistas, estilo Arroja ou César das Neves, até aos mexilhoeiros do

jornalismo). Como o poema final de Al Berto aparece na íntegra no mais recente número da revista *Ler* (onde encontramos, aliás, uma selecção de poesias inéditas de extrema qualidade), talvez tenha algum sentido ler o que nele escreve Francisco José Viegas a este propósito: «Para os que apreciam números, cito o caso americano, onde são atribuídas anualmente cerca de cento e vinte bolsas no domínio da ficção, poesia e edição ‘alternativa’ ou ‘independente’ (o que correspondia, em 1992, a 4.606.766 dólares, número que, em 1996, atinge os 6 milhões). [...]

Temos aqui alguns elementos importantes que podem constituir matéria de reflexão para o nosso analfabetismo liberal. Quanto ao receio de que escritores subsidiados produzam ‘uma cultura de Estado’ podemos estar tranquilos lendo o livro de Al Berto. Esta poesia não se inscreve em nenhuma cultura oficial. São textos escritos, como todos aqueles que valem alguma coisa, ‘para te manteres vivo’ – ‘quando cresce o lobo que me ronda o sono’.

3. Alguém imagina o regresso de um Rimbaud que sabe que todo o regresso é impossível. O poeta senta-se – fica ‘sentado na parte mais triste do meu corpo’. Ou então: ‘deixo o corpo escorregar na poeira luminosa./ acendo um cigarro, ponho-me a fala com o meu fantasma’. Imóvel, manietado, preso na cegueira de um tempo em branco: ‘ruas/ onde o tempo passa lento e branco em direcção/ a outro tempo igual’. E tem agora lugar o interminável chamamento de imagens.

A poesia de Al Berto sempre foi uma explosão de imagens que se prolongam e multiplicam noutras imagens – algumas no limite da queda, outras no limiar do voo. Daí que se possa dizer que, numa literatura sem viagens como é quase toda a literatura portuguesa dos nossos dias, Al Berto trouxe-nos de um modo explícito, tácito, histórico ou intemporalmente nómada, o gosto dos mares sem fim, dos desertos em fogo, das cidades nocturnas – os mapas de Europa e de abissínia que tatuam os corpos anónimos. A sua poesia toca-nos precisamente por esse capricho extremo em empolgar as imagens até a sua própria destruição. O que encontramos neste livro começa a ser diferente, é uma outra forma de olhar: tentativa de recolher o que a destruição poupou ou transfigurou. Por isso ‘tudo vem ao chamamento – os

lobos/ os anões as fadas as putas as bichas e/ a redenção dos maus momentos’. E proliferam assim as imagens que regressam em desordem e atropelo: ‘imagens, imagens que se colam ao interior das pálpebras – imagens de neve e de miséria, de cidades obsessivas, de fome e de violência, de sangue, de aquedutos, de esperma, de barcos, de comboios, de gritos... talvez... talvez uma voz’.

4. O projecto é simples: imóvel, imobilizado, esgotado na garganta estreita das palavras, no ouro seco de toda a literatura, no desejo de que nem se chegou a viver ou a escrever, Al Berto convoca Rimbaud ou Proust, Mallarmé ou Melville – nesta casa, diz-nos, ‘só sobrevive a memória turva/ dos poemas amados – mais ninguém, mais nada/ além da parede de lodo e da caixa de sapatos/ cheia de sílabas preciosas.’

E pouco a pouco entra no deserto de si próprio. A última palavra do livro diz-nos: ‘...e desapareço’. Aprende-se a lição de Rimbaud: ‘sabes que só há repouso para o sofrimento quando se entra no primeiro dia dos dias sem ninguém’. Porque ‘o que vejo já não se pode contar’. É aqui que o ‘tu’ nómada que habitou estes poemas, que funcionou como a placa giratória dos discursos mais íntimos ou dos mais sôfregos apelos, entra numa espécie de desaceleração veemente e permite a duplicidade redentora: ‘um novo corpo liberta-se do meu e caminha fora de mim – vejo-o afastar-se em direcção aos nevoeiros das cidades’. Como num filme de ficção científica, assistimos à passagem para um espaço fantasmático onde a cabeça se povoa de paisagens de neve (‘cai neve no cérebro vivo do miraculado’) e os corpos de debruçam sobre ‘insondáveis glaciares’.»

Jornal de Letras, 23 de Abril, *Al Berto: O poeta como viajante*, entrevistado por Maria João Martins e Ricardo de Araújo Pereira, Al Berto responde:

“JL – Sem pretender fazer uma análise literária do seu último livro, *Horto de Incêndio*, parece-me que estamos diante de uma poesia mais lapidar, mais depurada do que aquela que lhe conhecíamos...

AB – São, de facto, versos mais lapidares. De resto, não foi por acaso que estive tanto tempo sem publicar poesia, apesar de ter escrito e terem surgido poemas

em catálogos de exposições. Todavia, é verdade que não surgia nenhum livro de poemas desde *A Secreta Vida das Imagens*. Entre este livro e o *Horto de Incêndio*, houve, efectivamente, uma mudança na minha escrita. Surgiram coisas novas e outras que estavam arrumadas.

JL – Que coisas arrumadas eram essas?

AB – Temas importantes do meu imaginário, como a sexualidade, a noite, o sentido da viagem e da vida como espaço de viagem. No futuro, mesmo que apareçam mais livros de poesia, serão mais espaçados entre si e mais pequenos. Não escrevo livros de poemas para escrever. Para mim eles têm um carácter de urgência ou não têm. Depois, a escrita conduz-me ao silêncio. Se um dia deixar de escrever, isso não me afligirá. Não encararei essa circunstância como uma questão de secura da fonte inspiradora. Garanto-lhe que não haverá drama nem conflito interior. Neste momento, a depuração, a concisão de que falou há pouco fazem parte de um percurso interior e de um modo de relacionamento com o mundo. Neste livro apeteceu-me no que me rodeava de forma mais imediata. Daí o aparecimento de poemas como *Sida*.

JL – O Al Berto pertence ao grupo de poetas que não acreditam na inspiração. Mas há também aqueles que dramatizam imenso o acto da escrita, que falam da angústia que deles se apodera quando têm que escrever...

AB – Não acredito nos poetas que dizem que escrevem como respiram – nesse caso, os poemas de um asmático seriam terríveis, mas também não acredito da tragédia da página em branco. Mesmo quando não estou a escrever, estou sempre a escrever, embora mentalmente. Quando passo à escrita, já está tudo na minha cabeça, pois os poemas fazem-se com palavras, mas precisam de ideias. É preciso que não nos esqueçamos disto. Neste momento está-se a criar uma série de academismos e de palavreados, que formalmente são fantásticos, mas onde não há uma única ideia. Há uma quantidade de gente que anda para aí a escrever e aquilo espremido não dá em nada. Há mais virtuosismo do que poesia e nenhum poema se compadece dessa

situação. Os seus autores não correm riscos e a poesia que não corre riscos é uma *chatice*.

JL – Não lhe parece que essa poesia sem riscos corresponde a um modo de estar na vida também sem eles?

AB – Não tenho a certeza. Mas quando não se arrisca na vida, não se arrisca em nada. [...] Pessoalmente, não consigo separar a vida da literatura e vice-versa. Está tudo profundamente ligado. Para mim, é assim: tem de haver uma grande coerência na maneira como se escreve, como se vive, como se está no mundo, senão nem a vida nem a poesia fazem qualquer sentido. [...]

JL – No *Horto de Incêndio*, há um verso lindíssimo, que se refere a «dias que sejam limpos». Corresponde a um ideal seu? O que seriam os seus dias limpos?

AB – Esse verso tem a ver com o lado místico da minha poesia. Ela ajuda-me a limpar o lixo que me rodeia. Repare que vivemos num planeta completamente lixado. Não partilho de uma perspectiva ecológica de combate [...], mas tenho a noção de que se perdeu uma espécie de harmonia que eventualmente houve. Já estamos em plena desumanização, mas eu recuso-me a participar nessa merda. Tenho afectos, amor quando isso acontece, paixão, mas, como não vivo sozinho, apercebo-me de que estou cada vez mais um homem das cavernas.

JL – Vivemos numa época sem memória...

AB – Ao contrário do que acontece em outras civilizações, como os aborígenes da Austrália, onde ela é muitíssimo preservada. Hoje, qualquer miúdo de vinte anos acha o *techno* um milagre da música moderna, mas o curioso é que não estabelece qualquer ligação com o que vem de trás. As coisas nascem porque houve antecedentes para elas. As ligações às vezes são estranhíssimas, mas existem...

JL – Apesar de tudo, acredito que esta situação já foi pior, nomeadamente ao longo dos anos 80...

AB – Nos anos 80 houve um culto do corpo e da pose que tem muito a ver com estados do espírito e do físico herdados dos anos 60, embora isso geralmente não seja dito. Os anos 70, em contrapartida, não foram tão cinzentos como se diz. Talvez não tenham sido muito alegres, mas tiveram coisas fantásticas. Porque é que continuamos a ouvir os Doors, Bob Dylan, David Bowie e Velvet Underground?[...]»

No *Diário de Notícias*, de 26 de Abril, Al Berto fala com Ana Marques Gastão sobre a *Dor e silêncio das ruas vazias*, sobre a febre, o inferno, a separação e a morte que trespasam o *Horto de Incêndio*.

AL BERTO – A UM DEUS DESCONHECIDO é outra entrevista com Clara Ferreira Alves, foto de Luiz Carvalho (*Expresso*, 31 de Maio) que nos assegura que «[...] Algures, numa mesa pequena, está pousado ‘um albatroz empalhado para te vigiar a alma’.»



«(...) só espero que meia dúzia de doidos me leiam agora e isso os toque. E os leitores só me interessam quando publico, nunca quando escrevo. A eternidade é uma permanência da força do que está dentro de nós»

No mesmo número, in *A Pluma Caprichosa: ‘O Poeta em aberto’*, Clara Ferreira Alves, p. 112, conta a sua versão da história:

«São seis anos da manhã, e eu estou a olhara as palavras de Al Berto no computador. As palavras estão em silêncio, um silêncio de metamorfose, um silêncio dos pesadelos quando na fuga as pernas se enroscam na terra. No gravador, quando desgravo a entrevista, ouço a voz dele, a cortar o silêncio, e o riso, e a história que dele conta. Desfiamos na fita gravada o rosário de poemas de *Horto de Incêndio*, o livro que publicou, e falamos dos segredos, das coisas que viu e guardou na cabeça. Dos

escritores. Ele está doente, mas a cabeça não está, a cabeça tem lá dentro, diz-me ele, todos os livros que leu e amou, todas as lágrimas que chorou, todas as violências que herdou, todas as paixões que desatou, todas as pessoas que cativou, todos os países que visitou. [...] É tudo verdade. Até os inspirados vates deste mundo entendem que não vale a pena escrever sobre coisas que não são verdadeiras.

Há uns anos atrás, numa madrugada de ano novo, manchada de néons e devoções, o al berto esvoaçou à beira do tejo, parecia um pássaro a falar de Pessoa e de regressos impossíveis. Depois fomos comer bolos na leitaria ao Camões e ele perturbou os pombos e a missa na igreja do Chiado, caminhando em direcção ao altar, no meio do incenso e das velhas. As velhas não perdoam aos ímpios, mas deus se estivesse por perto, tê-lo-ia aconchegado nos braços. Deus tem uma certa reputação, é certo, mas os poetas também. [...] Depois da entrevista que escrevo passaram semanas. Um dia tive de ir ao hospital ver o al berto. As coisas tinham-se precipitado e a cabeça preparava-se para o atraçoar, tendo os médicos impedido que ela se fosse embora. É preciso desconfiar de palavras do género feminino, como cabeça, pensei. Nunca se sabe quando se querem ir embora, como mulheres amuadas. O al berto estava deitado, e percebi que ele já percebeu que se pode viver sem nada mas precisa-se da cabeça, que é o lugar onde se tem tudo. Mesmo a cabeça rapada. O al berto não gosta de hospitais. São lugares onde a vida se reproduz com dificuldade e as orquídeas se suicidam nas jarras. [...] Agora o al berto está arrasado de mágoa, arredado do princípio da alegria. Não pode viajar dentro da cabeça, mesmo rapada, e caminha devagar. Os olhos apartam-se de nós, e depois ele regressa a atira uma palavra, a sorrir. «AMOR SEMPRE!» Não é lirismo do hospital, não pensem. O al berto nunca foi dado a delíquios.

E, de repente, ouvindo aquele «amor sempre», o hospital encheu-se de vergonha. Nem fruta nas mesas-de-cabeceira, nem batas brancas, nem caras inchadas, nem soros a escorrer, nem murmúrios a romper, nem batas verdes, nem piedades, nem regras, nem cortinas de plástico, nem orações do dia, nem, nem gritos na noite, nem tubos de plástico, nem vizinhos de cabeças rapadas com cantinhos na mesa-de-

cabeceira. De repente, com o «amor sempre», verso que o poeta al berto repudiaria, o hospital encheu-se de maresia. [...]

‘ouve-me

que o dia te seja limpo e

a cada esquina de luz possas recolher

alimento suficiente para a tua morte.’

Horto de Incêndio, 1997»

No *Expresso*, 13 de Junho, sob o signo do *Horror e [da] memória* – *Al Berto*, numa escrita crepuscular marcada pela velocidade do tempo que devora a beleza, Jorge Henrique Bastos fala ainda do *Horto do Incêndio* no dia do FIM.

Segunda Metamorfose:

Uma mutação *etopoética*

Al Berto Oral

“A poesia do Al Berto era uma poesia oral. Mesmo algumas das imperfeições que aparentemente ressaltam ao leitor advêm do facto de ser um texto para ser dito em voz alta, de que a expressão no Coliseu, antes de ele morrer, foi a glória, aquilo para que ele estava vocacionado.”²⁴

Hermínio Monteiro

Al Berto lia os seus poemas sozinho em casa quando os acabava. Fazia parte do seu trabalho de escrita: “Há um momento em que me sinto quase compelido a ler as coisas em voz alta e leio e mesmo acontece gravá-los para depois me ouvir. E muitas das emendas que faço são de engasgues de leitura que me avisam que aquilo não funciona. Nem sempre obviamente, não posso estar a generalizar, mas isso acontece muitas vezes.”²⁵

Declamava também com muito entusiasmo excertos de livros que depois mutilava arrancando as páginas de que gostava. Costumava guardá-las num bolso algum tempo e voltar a elas à procura duma nova perspectiva a cada leitura. Outras vezes, rasgava as páginas dizendo apenas que estavam ocas sem ter a intenção de alguma vez devolver os fragmentos retirados aos livros.²⁶

Mas Al Berto, o poeta que teria adorado ser um solista rock, gostava de ter um palco, gostava, antes de tudo, de ler os seus poemas em público como também queria ser lido com a mesma paixão com que ele trabalhara os textos. Recebia muitas vezes cartas anónimas em que gente que não conhecia de lado nenhum confessava ter lido

²⁴ citado por Nuno Santos in «DNA», *Diário de Notícias*, 22 de Fevereiro de 1999.

²⁵ cf. o programa *Quem Fala Assim* realizado e apresentado por Maria João Seixas, Arquivo da RTP, 1994.

²⁶ cf. o texto lido a 7/01/98 e gravado para a homenagem prestada a Al Berto a 11/01/98 no Fórum Lisboa no dia em que faria 50 anos.

um texto, ou até um livro seu.²⁷ E houve também quem tenha escrito que leu tudo duma ponta à outra ou que não queria ler outra coisa senão aquilo que ele escrevesse.

Várias participações em Festivais Internacionais de Poesia bem como em inúmeras leituras organizadas em bibliotecas, universidades, livrarias, centros culturais, bares são outro testemunho desta pulsão quase vital de se dizer em voz alta, mas também da necessidade da sua produção oral. Porque Al Berto, sim, tinha um público que o ouvia, o lia e sabia de cor os seus versos. Alguns dos textos que reúnem o repertório dos recitais da Casa Fernando Pessoa (de Junho de 1995)²⁸ e do Salão Nobre dos Paços do Concelho (25 de Maio de 1996)²⁹ foram relidos exaustivamente ao longo do tempo sempre que se deu a ocasião. Excepto o «PREFÁCIO PARA UM LIVRO DE POEMAS» (de *Poeira de Lume*, de 1997), entre os preferidos, foram sobretudo poemas escritos e publicados entre finais da década dos 70 e meados dos anos 80: “DIA DA CRIAÇÃO DA NOITE/ POR CARLOS NOGUEIRA” (de *A Secreta Vida das Imagens*, 1984/85), «eras novo ainda» (de “eras novo ainda”, *Salsugem*, 1978/83), «escrevo-te a sentir tudo isto» (de «trabalhos do olhar», *Trabalhos do Olhar*, 1976/82), «se um dia a juventude voltasse» (de “rumor dos fogos”, *Salsugem*, 1978/83). Al

²⁷ cf. o programa *Escritores de Hoje*, Rádio Cultura, 1995 (?).

²⁸ “[...] no centro da cidade, um grito” (in *Lunário*, Contexto, Ed., Lisboa, 1988), “DIA DA CRIAÇÃO DA NOITE/POR CARLOS NOGUEIRA” (de *A Secreta Vida das Imagens*, 1984/85), «eras novo ainda» (de “eras novo ainda”, *Salsugem*, 1978/83), «escrevo-te a sentir tudo isto» (de «trabalhos do olhar», *Trabalhos do Olhar*, 1976/82), «OFÍCIO DE AMAR» (de “sete dos ofícios”, *Trabalhos do Olhar*, 1976/82), «queria ser marinheiro correr mundo» (de “salsugem”, *Salsugem*, 1978/83), «às vezes... quando acordava» (de “salsugem”, *Salsugem*, 1978/83), «há-de flutuar uma cidade no crepúsculo da vida» (de “salsugem”, *Salsugem*, 1978/83), «se um dia a juventude voltasse» (de “rumor dos fogos”, *Salsugem*, 1978/83), «3./ JAULA DE NÉON» (de “paulo nozolino/ 4 visões. two friends e uma paixão”, *Salsugem*, 1978/83), «NOITE DE LISBOA COM AUTO-RETRATO/E SOMBRA DE IAN CURTIS» (de *Transumâncias*, 1985), «CESARINY E O RETRATO ROTATIVO/DE GENET EM LISBOA» (de *A Secreta Vida das Imagens*, 1984/85), «ESTILHAÇOS / PEDRO CASQUEIRO» (de *A Secreta Vida das Imagens*, 1984/85), «mais nada se move em cima do papel» (de “ermitério”, *Uma Existência de Papel*, 1984/85), «dizem que a paixão o conheceu» (de “os dias sem ninguém”, *Uma Existência de Papel*, 1984/85), «o sono retirou-se dele com o avançar da idade» (de “regresso às histórias simples”, *Uma Existência de Papel*, 1984/85), «os dias sem ninguém» (de “os dias sem ninguém”, *Existência de Papel*, 1984/85), «a fera há-de chegar com a loucura dos sentidos» (de “os dias sem ninguém”, *Uma Existência de Papel*, 1984/85), «OS AMIGOS» (de “sete poemas do regresso de Lázaro”, *A Noite Progride Puxada à Sirga*, 1985), «de repente, o caixão estremece» (de *Luminoso Afogado*, 1995).

²⁹ «PREFÁCIO PARA UM LIVRO DE POEMAS» (de *Poeira de Lume*, 1997).

Berto leu-o obsessivamente em todas leituras na rádio e na televisão com a mesma voz singular. Acreditava que havia certos textos que funcionam bem em leituras e daí a repetição dos mesmos poemas.

Agora, perante tais premissas e segundo a tradição metafísica que se reclama de Platão, poderíamos ter já preparada a pergunta óbvia: “o que é um texto para ser dito em voz alta?”, “o que é a oralidade na poesia e na vida de Al Berto?”, “o que é afinal «Al Berto Oral»?”. Era a tática da procura da essência que fez história na cultura ocidental; porém não é essa a nossa intenção, encontrar a essência do conceito de oralidade, mas apreender as suas circunstâncias, ver “em que caso?”, “quando?”, “onde e como?”. Interessa-nos mais aquilo que acontece, o acontecimento, e não alcançar uma essência abstracta. E nestas condições a nossa pergunta seria “quem?”, “qual é a vontade que possui tal essência?”, “quem é que se expressa e se oculta nela?”³⁰. E ao perguntar “quem?” não estamos à espera de descobrir uma subjectividade mas de conhecer as forças que se apoderam e se expressam através dela. Queremos antes descobrir “o que é que Al Berto quer com isso?” Porque pensamos ao mesmo tempo que ele não poderia sentir que a sua poesia exige uma voz, nem seria capaz de ler em voz alta se não tivesse uma certa vontade, uma certa maneira de pensar e de ser. Ou seja, a oralidade em Al Berto só tem sentido na medida em que aquele que a pensa e a produz quer fazer alguma coisa ao pensá-la, ao produzi-la. Teremos então como regra geral tratar este conceito como uma actividade real desenvolvida por Al Berto em relação a certos objectivos, em certas circunstâncias e a partir dum determinado ponto de vista. Ora, a oralidade passa assim a ser o sintoma de uma relação de forças que a produz. Haveria ainda que ver até que ponto essas leituras em voz alta se aproximam do teatro? E em que medida Al Berto põe em questão o poder do teatro ou o teatro como poder? O que é que ele – enquanto declamador de poesia – tem de menos ou de mais narcísico do que um actor, menos ou mais autoritário do que um realizador? De que forma os seus

³⁰ cf. Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, PUF, 1962, p. 87.

poemas poderiam ser menos ou mais despóticos do que um texto dramático?³¹ De que maneira ele mesmo poderia ser menos ou mais ou simplesmente diferente na sua voz?

A problemática da oralidade atravessa uma questão muito importante em Al Berto, o estilo. O seu estilo é claramente auditivo. E não porque ele tenha sido um compositor de cânticos, nem porque os seus poemas estejam a respeitar o rigor clássico do ritmo e da rima ou que as aliteraões abundem na superfície dos textos. Não, nada disso. Ele nem sequer teve a experiência de se ouvir cantar. Mas num ponto estava inteiramente de acordo: “É que os poemas precisam de uma voz [...]”.³²

Há duas componentes essenciais no seu estilo que respondem a esta necessidade.

Uma delas diz respeito ao facto de que a língua que Al Berto escreve e fala passa por um tratamento artificial, voluntário. Começou por escrever em francês como confessa na entrevista com Maria João Martins e Ricardo de Araújo Pereira pouco antes de morrer e foi nessa língua que operou as primeiras cirurgias sintácticas: “Estava há quatro anos sem falar português, por conseguinte, não fazia qualquer sentido escrever em português. No entanto, ele estava sempre subjacente e era divertido aperceber-me disso. Na verdade, ainda hoje dou comigo a sonhar em francês. O melhor de tudo foi reinventar uma terceira língua – que fosse francês inteligível onde se usasse ainda assim parte da sintaxe portuguesa. Deste modo fiz coisas inacreditáveis com o francês que é uma língua estruturalmente muito rígida. Talvez não seja um português correcto, mas também não sei porque teremos de escrever assim, como manda a lei.³³ Essa terceira língua irrompe nos seus poemas minando a estrutura do francês canónico, corrói-a até empurrá-la para um gaguejar estranho, para um limite assintáctico: “Salive se coiffe en jeune fille de l’autre côté de la rue Madame U.X. 21 L.T. donne à manger à son nice cat/(... où voyagent nos

³¹ cf. Deleuze, Gilles com Bene, Carmelo, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979, p. 120.

³² cf. o programa *Quem Fala Assim* realizado e apresentado por Maria João Seixas, Arquivo da RTP, 1994.

³³ cf. *Jornal de Letras*, 23 de Abril de 1997, “Al Berto: O poeta como viajante”, entrevistado por Maria João Martins com Ricardo de Araújo Pereira.

caravanes où? por favor mescalito MESCALITO POR FAVOR.)/Salive bouche dans.../sans direction épaule blanche écume pulpeuse d'une lame/ lame lame lame vertigineusement LAME/oiseaux-ciseaux dilacèrent buildings se couchent coupants dans l'incertitude coloriée des néons/ EUNUQUE DES NUITS VEUVES EVEILLE TOI/ NOW".³⁴

Quando passa a escrever em português Al Berto continua a ser um estrangeiro, mas na sua própria língua, e não simplesmente alguém que fala uma outra língua, diferente da sua. *Epopéia antes da Queda* (1974), que destruiu, foi uma primeira tentativa de expressar-se em português. Com o tempo ele torna-se bilíngüe, multilíngüe, mas em uma só e mesma língua, o português. É assim que a sua voz, o seu estilo cria língua: “na órbita dos astros o corpo navega coberto de auras e carimbos santos / e continuo indefeso à beira-mar / beira-ruas / parando diante dos lugares privados do beira-cais beira-porto e em Beirute”³⁵; “NOSTALGIA OF THE BOYS SEX-LANDSCAPE, yes, yes, the beat goes on, so kind baby, so kind. aborrecia-me. mais brown sugar a horas certas.”³⁶.

“As obras-primas são sempre escritas numa espécie de língua estrangeira”³⁷ diz Proust. É o uso dessa língua que mobiliza tudo, a sua vontade, assim como os seus desejos e as suas urgências: “eu escrevia numa outra língua: *fruonticólili académémiliutre viertrasena pror cravilhofro pinovertsiloquíulito inhôkerterm*, qualquer coisa que cortasse de vez com o cordão umbilical.”³⁸

Gilles Deleuze faz frente comum com o pensamento de Al Berto no que se refere aos processos de criação. Ele também vê na escrita um processo de inventar uma nova língua dentro da língua, uma maneira de produzir através do estilo uma espécie de língua estrangeira que traga à luz novas forças gramaticais ou sintáticas. O

³⁴ cf. Al Berto, *O Medo*, Assírio & Alvim, 3ª ed., Lisboa, 2005, p. 72.

³⁵ idem, p. 64.

³⁶ idem, p. 22.

³⁷ cf. Deleuze, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, p. 124.; v. também *O Abecedário de Gilles Deleuze*, realizado por Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações]. A série de entrevistas, feita por Claire Parinet, foi filmada nos anos 1988-1989.

³⁸ cf. Al Berto, *O Medo*, Assírio & Alvim, 3ª ed., Lisboa, 2006, p. 27.

escritor tem que fazer a língua sair dos seus trajectos, tem que fazê-la *delirar*.³⁹ Gherasim Luca soube praticar esse delírio magistralmente, conseguiu fazer do seu estilo uma gagueira criadora. Lembremos apenas um fragmento do célebre poema “Passionnément”: “ [...] je t'ai je t'aime je t'aime/passe passio ô passio/passio ô ma gr/ma gra cra crachez sur les rations/ma grande ma gra ma té/ma té ma gra/ma grande ma té/ma terrible passion passionnée/je t'ai je terri terrible passio je/je je t'aime/je t'aime je t'ai je/t'aime aime aime je t'aime/passionné é aime je/t'aime passioném/je t'aime/passionnément aimante je/t'aime je t'aime passionnément/je t'ai je t'aime passionné né/je t'aime passionné/je t'aime passionnément je t'aime/je t'aime passio passionnément.”

Gaguejar é fácil, mas ser gago da própria linguagem é uma outra coisa, que coloca em variação todos os elementos lingüísticos, e mesmo os elementos não-lingüísticos, as variáveis de expressão e as variáveis de conteúdo. Vejamos mais um exemplo de variação de *um mesmo sempre diferente texto* em Al Berto⁴⁰ :

“les mots

les motsfruits les motsjus les mots à mordre les mots à tordre les mots à jouir les mots à cuire les mots voyage les mots

des noms

voici des noms: Nerf-Kid = Tangerina = Kalou on Ice = Oli = Salive = Henriette Rock = A. Petit-Pieds = Peter Schlagger = mon fruit à mordre, toutes

les heures

l'astronaute halluciné l'exil et l'après-exil l'écriture un espace les mots fous mordre les fous mordre les mots qui bavent du corps

les textes le même texte toujours un autre même texte”⁴¹

³⁹ cf. Deleuze, Gilles, *Critique et Clinique*, Minuit, Paris, 1993, « Le problème d'écrire: l'écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. Il met à jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait *delirer* », p. 9.

⁴⁰ cf. Deleuze, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, p. 125.

⁴¹ cf. Al Berto, *O Medo*, Assírio & Alvim, 3ª ed., Lisboa, 2005, p. 77.

Tal como Luca, poeta romeno exilado em Paris, Charles Péguy também faz parte dos grandes estilistas da língua francesa, das grandes criações da língua francesa. Qual é a sua tática? Não se trata mais de um gaguejar. Ele faz a frase crescer pelo meio. Em vez de fazer frases que se seguem, ele repete a mesma frase com um acréscimo no meio dela, o qual, por sua vez, vai gerar outro acréscimo. Al Berto ao contrário, retoma a mesma frase mas com uma amputação que encaminha a expressão inicial para o seu desaparecimento implacável:

“QUINTO EQUINÓCIO

um vapor lilás imenso e transparente

vagabundo nos subterrâneos da cidade, olha-se de soslaio nas montras e não reconhece o seu reflexo. fogia de si mesmo, perseguia-se a si mesmo, autodevorava-se sem piedade.

um vapor lilás imenso

tinha um travo a lodo na garganta, a cidade ardia-lhe sob os pés, as veias inchavam-lhe. uma claridade de constelação refulgia em suas mãos. a morte muito próxima.

um vapor lilás

flores, vento sem eira nem beira, fechou os olhos com a lentidão terrível da febre. o sol pintou de amarelo o rodapé do quarto mas ele não viu. pensou que estava a cegar por excesso de luminosidade.

um vapor

Tangerina, sem gomos nem miolo, sem caroço, a esvaziar-se das palavras em labirintos e travessias complicadas. mares, ventos, borrascas, cidades, luzes, chuvas, eclipses, corpos, é nas sarjetas da noite que Tangerina... bye bye, nos esgotos que Nervokid adormeceu. e eu, outra vez vivo, sem memória, escrevo.

*um*⁴²

Se Péguy faz a frase proliferar pelo meio através de inserções, Al Berto usa um processo diferente, de amputação, cuja fórmula de funcionamento é uma subtracção fecunda, “n-1”. Este é o primeiro aspecto: fazer com que a língua passe por um

⁴² cf. Op. cit., p. 29.

tratamento, mas um tratamento incrível. “É por isso que um grande estilista não é um conservador da sintaxe. É um criador de sintaxe. Um estilista é alguém que cria em seu idioma uma língua estrangeira.”⁴³

É aí que a linguagem se torna intensiva, puro contínuo de valores e de intensidades. É aí que toda língua se torna secreta, e entretanto não tem nada a esconder, ao invés de talhar um subsistema secreto na língua. Só se alcança esse resultado através de sobriedade, subtração criadora. A variação contínua tem apenas linhas ascéticas, um pouco de erva e água pura.⁴⁴

Ao mesmo tempo que a componente transformadora, deformadora, contorcionista do estilo de Al Berto faz com que a língua, o português ou o francês, se torne uma língua estrangeira, a segunda componente faz com que se leve toda a linguagem até um tipo de limite. É o limite que a separa da música. Produz-se uma espécie de música.

Um procedimento sintático com abundantes acumulações de sintagmas nominais e pequenos núcleos imagéticos pode, por exemplo, fazer a língua ganhar um ritmo de canto de feiticeiro e assim encaminhá-la para um certo devir-sonoro:

“ [...] afasta-se velozmente / jardim de águas suspensas / mágico asfalto
canta noite adiante tua delinquência / gemo ao possuir-me lentamente com este
gume / prateada nebulosa de incenso / larva de sangue / miolo da escrita / a
cidade exala corpos queimados / fogo por todos os lados / fogo / sou hoje o
homem mais procurado do mundo / THE MOST WANTED MAN / na cidade
os corpos abrem-se ao lume / ardem / a noite arde / os cabelos cresceram-lhe
sobre os ossos e sua voz de medusa mal-amada ecoa na alba exterminadora /
sono ensanguentado / goodbye silvercar goodbye goodbye / ao volante da noite
assustadora o homem mais sonâmbulo do mundo cobre-se de dor / e de um
incorruptível ouro incendiado /”⁴⁵

⁴³ cf. *O Abecedário de Gilles Deleuze*, realizado por Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações]. A série de entrevistas, feita por Claire Parnet, foi filmada nos anos 1988-1989.

⁴⁴ cf. Deleuze, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, p. 125.

⁴⁵ cf. Op. cit., p. 66.

Esse caminhar para um limite musical da linguagem, num autêntico devir-música, inscreve-se no caso de Al Berto no problema do *ritornelo*⁴⁶. Mas o que é um *ritornelo*? Para simplificar a explicação recorremos a uma breve história contada por Deleuze: “Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela pára, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com a sua canção. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu.”⁴⁷

A pequena canção é territorial, é como o canto dos pássaros: um ritornelo que agencia um espaço, que marca assim o seu território. A própria voz entra então num devir-pássaro: “no sábio jardim d’agosto floresce cor de malva o adocicado dos musgos opiáceos. ventos de fumo azulíneo tingem o melancólico corpo. a manhã costura um lírio de lume ao inevitável vômito. a pele fica tolhida no fresco orvalho da terra, um pássaro move-se no interior marulhar das vozes.”⁴⁸ Os próprios modos gregos, os ritmos hindus são territoriais, provinciais, regionais. Do caos nasce uma voz que determina momentaneamente um centro: “por trás dos muros da cidade/no seu coração profundo de alicerces/ de argilas e de sísmicos arroios — cresce uma voz/que sobe e fende a brandura das casas”⁴⁹.

⁴⁶ cf. Zourabichvili, François *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003; pp. 74-76: “La ritournelle se définit par la stricte coexistence ou contemporanéité de trois dynamismes impliqués les uns dans les autres. Elle forme un système complet du désir, une logique de l’existence («logique extrême et sans rationalité»). Elle s’expose dans deux triades un peu différentes. Première triade : 1. Chercher à rejoindre le territoire, pour conjurer le chaos, 2. Tracer et habiter le territoire qui filtre le chaos (*MP*, 368 et 382-383 ; *P*, 200-201). Seconde triade : 1. Chercher un territoire, 2. Partir ou se déterritorialiser, 3. Revenir ou se reterritorialiser (*QPh*, 66).

⁴⁷ cf. Deleuze, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, p. 382.

⁴⁸ cf. Op. cit., p. 49.

⁴⁹ cf. Op. cit., p. 624.

O ritornelo pode ganhar outras funções, amorosa, profissional ou social, litúrgica ou cósmica: ele sempre leva terra consigo, ele tem como concomitante uma terra, mesmo que espiritual, ele está em relação essencial com um Natal, um Nativo. Um “nomo” musical é uma musiquinha, uma fórmula melódica que se propõe ao reconhecimento, e permanecerá como base ou solo da polifonia (*cantus firmus*). O *nomos* como lei costumeira e não escrita é inseparável de uma distribuição de espaço, de uma distribuição no espaço, sendo assim um *ethos*, mas o *ethos* é também a Morada.⁵⁰

Quando se está em casa, parece que o “em-casa” não preexiste e é preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado: “a lua que baila na quintana dos mortos. não não te tenho para amar. só para me vigiares o sono ajudares-me a suportar este corpo. ajudares-me a mijar a beber a comer e a percorrer a casa e sorrir antes de morrer. tenho-te para repor o mesmo disco a tocar pronunciar as palavras que eu já esqueci e não têm sentido aparente. em voz alta para não me sentir só. vento nas janelas gladiolos em cima da mesa. dores sibilinas. *wake up! ce sera le retour des êtres humains*. territórios do pesadelo. cidade dentro dum balde verde repleto de vísceras de guerra doida. pássaros fendas enxofre nádegas através das calças rotas. imagens sobrepostas. o seu delírio *il suo* *S* suo sangue. *il suo zero*. imagens apagando-se.”⁵¹ Elementos diversos, “o disco a tocar”, a voz, referências e marcas de toda espécie intervêm para manterem as forças do caos, o território do pesadelo no exterior tanto quanto possível. O espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita: “suportar este corpo”, enfrentar a solidão. Há toda uma actividade de selecção, de eliminação, de extracção, para que as forças íntimas terrestres, as forças interiores da terra, não sejam submersas, para que elas possam resistir, ou até tomar algo emprestado do caos através do filtro ou do crivo do espaço traçado. Ora, os acessórios vocais, sonoros, são muito importantes:

⁵⁰ cf. Deleuze, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, p. 383.

⁵¹ cf. Op. cit., p. 126.

“cantar quando não puder estar contigo. deixar a voz tremer horas a fio — até que o canto se torne rouco e, a pouco e pouco, se apague.”⁵²

Os aparelhos de rádio são como um muro sonoro para o seu lar, e marcam o território da escrita. Porque quando escreve não ouve música mas tem um ruído de fundo e normalmente é rádio. Muitas vezes não identifica o que está a ouvir mas é a companhia que lhe garante uma harmonia, um “em-casa”.

Agora, talvez nos fosse útil dar uns passos atrás e tomar distância como quem quer ganhar perspectiva e assim observar melhor.

Como vemos, longe de encontrar respostas na retórica como no caso dos grandes tratados do século XVII, o de Tesauro em Itália ou o de Gracián em Espanha, o estilo em termos deleuzianos é “a capacidade de criar figuras estéticas”⁵³, o estilo é político, é menor, o estilo é n-1. Essas figuras não são nem figuras retóricas, nem essências, nem mesmo formas no sentido fenomenológico de um enraizamento ideal na carne. Para Christine Buci-Glucksmann⁵⁴ a estilística deleuziana remete para novas articulações teóricas onde o par forma/conteúdo é substituído por uma tripartição, material/matéria/maneira.

E se por exemplo há uma «maneira de Kafka», há também uma maneira de Deleuze pensar com a literatura. E antes de nos deixarmos afectar mais por ela deveríamos talvez assumir, ou pelo menos pôr na mesa as cartas que lhe contradizem, (mesmo se) aparentemente, a jogada: 1) o conceito de *literatura menor*, que nasce no livro sobre Kafka, é um dos seus conceitos fundamentais, e, no entanto, Deleuze nunca se atreveu a trabalhar um autor menor – cabe-nos a nós experimentar essa linha com Al Berto; 2) nunca faz análises de estilo embora esteja sempre a sublinhar a importância do estilo, na criação de sintaxe – atrever-nos-emos a empreender esta

⁵² cf. Op. cit., p. 595.

⁵³ cf. G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 167.

⁵⁴ V. «De la stylistique comme contre-esthétique», in AAVV, *Deleuze et les écrivains*, Éditions Cécile Défaut, Nantes, 2007, p. 471 e seg.

tarafa;⁵⁵ 3) o seu discurso tem em geral um ar metafórico, embora ele se esteja a defender disso continuamente.

Em Deleuze e Guattari, o conceito de estilo remete para um território definido. Este território está a ser orientado, por exemplo, na maioria dos filósofos citados numa direcção. O estilo de Platão dirigir-se-ia para o alto dum céu das Ideias, o estilo clássico estaria nas mãos lisas ou estriadas da superfície enquanto que o estilo barroco será o da dobra até ao infinito. No caso dos filósofos, o estilo parece não ser definido por uma sintaxe ou por uma escrita, mas por um gesto que o condiciona: «para o alto», «para baixo» ou «à flor da pele». Porque nascem numa operação, que é ao mesmo tempo uma direcção e uma força. Os estilos que dessa maneira surgem, parecem ganhar os contornos dumas «matrizes gestuais»⁵⁶, assim como, por exemplo, os «diagramas de forças» que encontramos na pintura de Bacon. No fundo, todo o estilo perturba os códigos e por isso se torna político.

Ao contrário de qualquer expressão da subjectividade, de interioridade, o estilo manifesta um jogo de forças.

Em Nietzsche, esta relação com um fora vem destabilizar tudo, alimenta-se do humor, da ironia e mesmo do riso. Isto faz com que o estilo não se limite a uma escrita fragmentária porque o fragmento é como se fosse sacudido por uma «língua menor» saída do riso dionisiaco que torce a linguagem e a faz vibrar, através de «métodos de dramatização», «personagens conceptuais e máscaras»⁵⁷.

Acontece o mesmo em Al Berto. Em *O pranto das mulheres sábias*⁵⁸ as irrupções de coro em terceira pessoa, os monólogos do curandeiro-corifeu no tom impessoal da terceira, segunda ou primeira pessoa do plural, e os «diários de uma paixão» no tom confessional do herói trágico, seguem a lógica de dramatização duma tragédia grega.

⁵⁵ V. Zourabichvili, François, «La Quésition de la Literalité», in in AAVV, *Deleuze et les écrivains*, Éditions Cécile Défaul, Nantes, 2007, p. 532.

⁵⁶ V. «De la stylistique comme contre-esthétique», in AAVV, *Deleuze et les écrivains*, Éditions Cécile Défaul, Nantes, 2007, p. 471 e seg.

⁵⁷ cf. G. Deleuze, *L'Île déserte et autres textes, Textes et entretiens 1953-1974*, edição preparada por David Lapoujade, Paris, Minuit, 2002, p. 178, p. 355.

⁵⁸ in *O Medo*, pp. 59-68.

Noutros textos, vozes em off seguem as regras de um jogo de efeitos e afectos ligados a operações de superfície como uma sintaxe segunda (o riso, a queixa, o paradoxo):

“CENA N.º 1 • O GATO: a propósito do gato erótico e de Blow J., actores em filmes da Santa Delinquência. interrupção do programa e continuação em voz off: *Eu limpava muitas vezes o mijo e as merdiolas que ele fazia aos cantos da sala da rua da Aurora.*

muito bem, respondeu o locutor, muito lírico, continue e...”⁵⁹

ou então

“em Bizâncio, vizinha, os eunucos eram gente delicada, sabia, não espreitavam pelas janelas.

VOZ OFF / umas sanguessugas castradas era o que eram, só pensavam em dinheiro perfumes e fornicção. vestiam-se sempre de branco, Bizâncio estava infestada de Brancas-de-Neve. /

distintas criaturas, os eunucos. alguns foram generais, mas com os gatos é diferente.

desculpe, que horas tem por favor?”⁶⁰

No que se refere à presença das figuras de estilo, embora essa realidade ultrapasse as nossas preocupações, Fernando Pinto do Amaral teve o cuidado de reflectir sobre a importância da sua frequência. Neste sentido, Pinto do Amaral dá relevo “ao uso expressivo das *reticências*, ao gosto pelas *enumerações* (cfr. o «*espólio*» correspondente a um «papel embrulhando um pedaço de sabonete/ uns óculos de sol /dois lenços sujos de esperma/ uma nota de cem escudos com uma morada escrita /um berlinde/ [...]», etc; *M*, 391-2) ou à riqueza quase delirante na escolha de certas imagens e metáforas, umas vezes mais insólitas («o crepúsculo daquele que escreve está repleto de seiva petrificada na aurora dos dias» *M*, 272), outras vezes resvalando

⁵⁹ cf. Al Berto, *O Medo*, Assírio & Alvim, 3ª ed., Lisboa, 2005, p. 21.

⁶⁰ Idem, p. 40.

para um gosto propositadamente banal («teu corpo adquire o sabor misterioso das algas», *M*, 192).”⁶¹

As “lições das *vanguardas*”, “*multilinguismo*”, “*automatismo associativo*”⁶², bem como momentos da “coloquialidade mais rasa e humilde” ou “fragmentos nos quais se dialoga com um *tu*, como numa conversa em que as palavras vão ocorrendo sem esforço” [«nada me disseram/ tenho 35 anos... ainda bem que voltaste!// ... / não tenho fome... repara/ a noite insinua-se na pele e dilui a loucura...» (*M*, 352)]⁶³ são algumas das marcas estilísticas da obra de Al Berto.

Estes diálogos de máscaras, realçados por Fernando Pinto do Amaral, privilegiam o aspecto perante o ser e introduzem o devir nas formas com as suas velocidades, as suas contra-formas, as suas frases travestidas de mil línguas:

“Superman pega numa caixinha de cartão canelado, abre-a: *ABRIR A CAIXA PELO LADO ESQUERDO DESTRUINDO O FECHO METÁLICO. BOMBONS E CHOCOLATES INVISÍVEIS.*

thank you sugar, lambe-me o dedo. por exemplo: o carro estaciona na lama e dele sai o velho senhor que dá sempre muito dinheiro, cai neve.

— *Quanto é?*

sentes-te aflito por teres de regatear o preço da vaselina.

— *I know you siñor la vita está très difícil, vero, vero monsieur, you és muy dulce, kind mister Pi!*

— Terrible ragazzo!

— Podes chamar-me Kid...

e a náusea de vaselina mentolada sobe ao nariz. a garganta impregna-se de vómitos, sufocas lentamente sobre a cama suja.

do outro lado da avenida, se é verdade que estas avenidas têm outro lado, eles, cromados da cabeça aos pés montam infernais motas... e o loiro pintado pára, pede

⁶¹ Fernando Pinto do Amaral, “Al Berto: Um lirismo do excesso e da melancolia”, *Nosaico fluido: Modernidade e Pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1991, pp. 119 e seg.

⁶² *Ibidem*, itálico em original.

⁶³ *Ibidem*.

um cigarro, entala-o ao canto da boca e sorri. VRRRRRRRR R
RRRRUUUUUUUMMMMMMM...

o filme salta repentinamente.”⁶⁴

As vozes constituem-se como uma nuvem à volta dum acontecimento, como quase-seres. O sentido não advém duma missão ontológica ou transcendental, ele é um efeito de superfície. O devir substitui a substância, a fragilidade e as derivas do sentido comutam a sua estabilidade: “Pareceu-nos que o acontecimento quer dizer o sentido, se reportava a um elemento paradoxal que intervinha como um não sentido ou ponto aleatório, operando como quase-causa e assegurando a plena autonomia do efeito.”⁶⁵ As formas de expressão (“*Quanto é?*”, “*I know you señor...*”) intervêm nas formas de conteúdo (“a náusea de vaselina mentolada sobe ao nariz”, “a garganta impregna-se de vômitos”); não para as representar, mas para as antecipar, para as atrasar, para as deslocar ou reunir, cortar duma maneira diferente. A cadeia das transformações instantâneas se vai inserindo permanentemente no trama das modificações contínuas.⁶⁶

“Os estóicos foram os primeiros a fazer a teoria desta independência: eles distinguem as acções e as paixões do corpo (dando à palavra ‘corpo’ a maior extensão, quer dizer qualquer conteúdo formado), e os actos incorporais (que são aquilo que é ‘expressado’ nos enunciados). A forma de expressão será constituída

⁶⁴ *Idem*, p. 34.

⁶⁵ G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 116.

⁶⁶ Cf. Pombo Nabais, Catarina, *L’Esthétique en tant que Philosophie naturelle : Le concept de vie chez Gilles Deleuze. Pour une théorie naturelle de l’expression. Regards sur la littérature*, TD: “Deleuze et Guattari ne nous laissent pas trouver une réponse. Pour eux, il est évident de recourir à la théorie de l’événement, telle qu’elle avait été présentée dans *Logique du Sens*. Mais c’est surtout l’équivoque qu’un tel recours produit qui va effacer le problème. Cette équivoque est le résultat d’une équivalence jamais explicitement énoncée entre, d’un côté, le concept d’incorporel dans la théorie de l’agencement (en tant que transformation produite sur les corps par les agencements d’énonciation) et, de l’autre, le concept d’incorporel dans la théorie de l’événement (en tant qu’effets de mélange des corps les uns sur les autres qui s’expriment par des verbes à l’infinitif comme « rougir »). On ne saura jamais dans quelle mesure le concept vague « intervenir » n’est pas une sorte d’idéalisme. On ne saura jamais quel est le statut de réalité de la transformation instantanée en condamné qu’une sentence d’un magistrat produit sur ou dans un accusé. Les confusions entre les concepts d’agencement et d’événement ont fait disparaître pour toujours ce problème qui, pourtant, habite le centre théorique du chapitre « Postulats de la linguistique » de *Mille Plateaux*.”, p. 274.

pelo encadeamento daquilo que é expressado, assim como a forma de conteúdo pelo trama do corpo. Quando a faca entra na carne, quando o alimento ou o veneno se propaga no corpo, quando a gota de vinho é vertida na água, há uma *mistura de corpos*; mas os enunciados ‘a faca corta a carne’, ‘eu como’, ‘a água avermelha-se’, expressam *transformações incorporais* duma outra natureza (acontecimentos)”⁶⁷.

Em Al Berto, assim como por exemplo acontece às vezes em Kafka, as expressões podem defrontar uma dimensão de estranheza – “tal como uma criança que tem o hábito de as ouvir sem ter a certeza que lhes esteja a conhecer o sentido exacto, mas que lhes estejam a chegar ao ouvido revestidas de uma aura, dum mistério que transborda largamente a significação propriamente dita e que se origina numa outra natureza”⁶⁸. Não há as palavras e as coisas, mas palavras que surgem directamente como palavras-coisas. Uma palavra só é uma palavra pela sua capacidade de animar o mundo imediatamente – mesmo se se trata de uma preposição ou dum artigo.

Quando a palavra é assim tratada, na sua dimensão afectante, ao afectar-me mesmo antes de reenviar a um referente possível no mundo (por exemplo «macaco»), o discurso não se anula mas a sua lógica deixa de implicar uma objectividade real ou imaginária, exterior à escrita e dada antes dela. Ora, as palavras – e em consequência, o cosmos ou microcosmos que elas envolvem – valem imediatamente pelo seu coeficiente de emoção, de investimento de desejo. Esta seria uma leitura literal, ou melhor, o que literalidade poderia significar: uma produção que não remete a um exterior, se bem que ela também não seja uma arte pela arte, uma manipulação da linguagem, precisamente porque linguagem e mundo se dão ao mesmo tempo.

⁶⁷ MP, p. 109 : « Ce sont les Stoïciens les premiers qui ont fait la théorie de cette indépendance : ils distinguent les actions et passions des corps (en donnant au mot ‘corps’ la plus grande extension, c’est-à-dire tout contenu formé), et les actes incorporels (qui sont l’‘exprimé’ des énoncés). La forme d’expression sera constituée par l’enchaînement des exprimés, comme la forme de contenu par la trame des corps. Quand le couteau entre dans la chair, quand l’aliment ou le poison se répand dans le corps, quand la goutte de vin est versée dans l’eau, il y a *mélange de corps* ; mais des énoncés ‘le couteau coupe la chair’, ‘je mange’, ‘l’eau rougit’, expriment des *transformations incorporelles* d’une tout autre nature (événements) ».

⁶⁸ V. Zourabichvili, François, « La Question de la Literalité », in AAVV, *Deleuze et les écrivains*, Éditions Cécile Défaud, Nantes, 2007, p. 534.

As combinatórias do mundo, a sua harmonia compossível, põem em relevo o estilo da dobra. E se Leibniz é um filósofo barroco é porque nele as forças se tornam formas. A meta-forma das formas. Não será nesse sentido Deleuze, ele mesmo, um barroco? Não um barroco saudosista mas um barroco deslocado na história, fora do sítio, um barroco colecionador de forças-formas que encontram o seu delírio construtivo nos tentáculos infinitos do rizoma, nas formas puras de tempo que inventou a partir de Bergson, no cristal⁶⁹ enquanto forma abstracta, nas múltiplas formas do devir (devir-menor, devir-mulher, devir-animal, devir-imperceptível), na forma repetida do ritornelo, nas linhas de fuga, nas linhas do fora, na forma em si dos livros sobre o cinema.

“O homem, na sua essência mais profunda, tem qualquer coisa que eu denominaria voluntariamente de «imperativo da Forma»”⁷⁰ – diz Witold Gombrowicz, numa entrevista com Dominique de Roux.

“Uma coisa que é, parece-me, indispensável para qualquer criação orgânica como por exemplo a necessidade inata que temos para desenvolver a Forma sempre inacabada: cada forma começada exige um complemento, quando digo A, qualquer coisa obriga-me a dizer B e assim por diante.”⁷¹ Esta necessidade de desenvolver, de completar, em virtude duma certa lógica inerente à Forma, joga um grande papel nas suas obras.

No *Cosmos*, a acção é feita de formas que se insinuam, embrionárias ao princípio, e à medida que vai avançando se tornam mais distintas mas ficam sempre num estado de quase... Por exemplo, a ideia do gato pendurado, pensamos que a cada instante pode surgir um indício e cada vez a forma cai no caos.

⁶⁹ «de cristal deleuzien n'est ni une simple métaphore, ni un simple objet. Il serait plutôt une image-pensée, qui définit un territoire et fonctionne comme matrice d'une «géo-philosophie» de l'art. Image de soi et image de l'univers, il est la première «machine abstraite», la première «monade» d'un virtuel esthétique», Buci-Glucksmann, *op.cit.*, p. 101.

⁷⁰ in «Dialogues sur la forme», *Testament*, Pierre Belfond, Paris, 1968, pp. 75-91.

⁷¹ Ibidem.

“Oponham-se à forma, libertem-se da forma!”⁷² – grita uma personagem do romance witoldiano, *Ferdydurke*.

“A perfeição técnica, acabada, arrepiava-me: entra-se num processo de casulo. Acho a imperfeição mais aliciante, porque deixa saídas.”⁷³ – diz Al Berto numa entrevista de 85.

No *Lunário*, estamos perante um aparato semelhante de formas inacabadas, secundárias. Al Berto cria nele uma mitologia privada, que é duma certa forma uma cultura, mas é uma cultura minada, inferior. As personagens estão cheias de ideais imaturos, de mitos inferiores, de belezas de segunda ordem, de charmes de pacotilha, de seduções duvidosas, de vidas intermitentes que só se constituem à volta dum acontecimento e regressam na crista dum ritornelo que desta vez não lembra Vinteuil mas o Mister Heartbreak: “Sun’s going down. Like a big bald head.” (da música “Sharkey’s day”).

“As personagens de Al Berto em *Lunário* são nómadas pois não se agarram a nada nem a ninguém, vivem de encontros que não mais se vão repetir. Tudo isto está presente na sua poesia também.” – atesta Fernando Pinto do Amaral num artigo publicado, em 88, no jornal *A Capital*.⁷⁴ Vejamos um exemplo:

“Dias mais tarde, por uma noite quente e escura, sem lua, o céu abrindo-se como uma imensa tapeçaria salpicada de pontos luminosos, Lúcio, Gazel e Beno caminharam até à periferia da cidade. Um bairro residencial, junto ao porto, onde as moradias luxuosas se escondiam no meio de palmares e relvados.

[...] Quando iam saltar o muro que cercava a casa, Lúcio perguntara, num sopor, «Tens a certeza de que não há cães?» E Gazel abanara a cabeça para lhe dizer que não. Vigiara a casa dois dias de seguida e vira os donos partir.

[...] Lúcio e Gazel tinham o à-vontade de quem está em sua casa. [...]

Pouco depois, Gazel voltava ao quarto com três copos, gelo, e uma garrafa meia de whisky. [...]

⁷² Idem, p. 71.

⁷³ in *Expresso*, 6 de Julho, 1985, “Al Berto entre a viagem e a poesia”.

⁷⁴ *A Capital*, 30 de Novembro, 1988, “Al Berto lança prosa rara”, «Lunário segue poesia da dor”

Estavam de pé e tinham começado a despir-se, acariciando-se o sexo um do outro. Abraçados, beijaram-se demoradamente.

[...] Quando se dirigiam para o centro da cidade, as avenidas estavam desertas. Devia ser tarde. Caminharam muito tempo sem direcção precisa, caldos até que Beno se encheu de coragem e quebrou o silêncio.

- Não roubaram absolutamente nada! Não percebo... [...]

Gazel aproximou-se de Beno e, agarrando-lhe no braço, disse:

- Não somos ladrões. A única coisa que nos dá gozo é foder na cama dos outros. Deixar sinais, percebes? Porque deve ser inquietante, quando regressam, descobrirem que alguém esteve ali, a foder... percebes?"⁷⁵

Neste mundo marcado pelas fases da lua parece que assistimos a uma festa construída nas ruínas do banquete oficial, como se estivéssemos simultaneamente sentados à mesa e debaixo da mesa. Este cosmos nasce da libertação dos instintos, dirão, mas não, não se trata simplesmente duma propaganda do amor homossexual, ele surge graças à degradação da forma, esse mundo underground é produção do menor, é corroer a casca da forma e abrir uma saída, uma linha de fuga. O cânone do romance português da década dos anos noventa tinha nomes demasiado sonoros para que Al Berto seguisse o mesmo caminho das estrelas do tapete vermelho: Saramago, Lobo Antunes, Agustina, Cardoso Pires.

Em 95, numa entrevista na Rádio Cultura, *Escritores de hoje*, fala-nos do *Lunário*:

“Eu acho que aquilo é uma narrativa não é um romance, pelo menos na minha cabeça nunca foi ou nunca houve a pretensão da minha parte escrever um romance embora eu saiba e faz-me imensa impressão que os poetas portugueses tenham essa mania de que um dia hão-de escrever um romance. Eu não tenho nada essa mania, nunca me preocupei muito com isso e não tenho intenção nenhuma pelo menos à partida de escrever um romance apenas a forma que esse livro tem e tem a forma de uma narrativa foi a forma que eu encontrei para me exprimir melhor na altura.”

⁷⁵ Al Berto, *Lunário*, Assírio & Alvim, Lisboa, 3ª ed., 2004, p. 25 e segg.

Ainda sobre *Lunário*, pouco depois do seu lançamento, Paulo da Costa Domingos (in *Expresso*, 3 de Dezembro, 1988) alega:

“Pode ler-se agora *Lunário* como a margem ausente de que essas páginas eram caudal. Virtuosa faculdade de perversão dos géneros, espécie de trans-sexualidade literária.

Narrativa de uma travessia apenas fixa à humidade álgida de vidros de janelas: janela, ora do lugar de repouso, que é a casa, ora da veloz investida pelo mundo, no comboio onde a cabeça encostada ganha fôlego, onde a própria literatura retrai os músculos para novo salto apaixonado. Nostalgia de um passado tribal: nesse sentido, estamos perante um livro de amigos, cântico dos «sobejos» (págs. 15 e 35) ou dos ‘escombros’ (pág. 134) habitáveis, recordações de costas voltadas para a conspirativa substância dos eventos, dos países, das datas. Os próprios nomes evocam o cromatismo álaçre das bandas desenhadas recuperadas à luz da «pop art» (Kid, Nému, Alaíno...) do que os de alguém prisioneiro do tempo literário. Narrativa de puro ‘glitter’ onde a dor brota pelo excesso de exposição à noite fosforescente (fluorescente) de ‘uma luz armadilhada’ (pág. 29). Nesse fresco urbano escorrem os coágulos, ou o coalho de um progredir que, capítulo a capítulo, perde em superfície o que conquista em profundidade. Se à abertura o livro parece a película oxidada do banho de prata de um espelho, no fecho tudo é envolvimento trágico. O narrador afasta-se para uma dimensão interior, afasta-se para camas debaixo da pele, abandona o lugar de coreografia, o laboratório de enchimento das rugas e da depilação, e vai ao encontro imediato e em privado com o farrapo humano.”

No Outono, o *Diário Popular* (26 de Novembro, 1988) revela a publicação do novo livro de Al Berto:

«Este livro é uma narrativa mas não um romance. É a minha primeira incursão nos domínios da prosa. *Lunário* conta, através das relações e de um grupo de amigos como eles viveram a paixão, a vida em geral. [...] É um livro sobre a dor. Só temos consciência da vida quando começamos a perder as coisas de que gostamos. É a dor da perda. É doloroso mas tudo acaba por guardar os restos de uma vivência. [...]

A personagem principal de *Lunário*, é um senhor que viajou muito e hoje está a olhar através de uma janela fechada, a recordar tudo o que acontece no livro.’»

A Capital, 30 de Novembro, faz o ritual da crítica com *Al Berto lança prosa rara*, «Lunário segue poesia da dor». Retemos algumas das palavras de Fernando Pinto do Amaral relativas ao livro:

«As personagens de Al Berto em *Lunário* são nómadas pois não se agarram a nada nem a ninguém, vivem de encontros que não mais se vão repetir. Tudo isto está presente na sua poesia também. [...] A prosa e a poesia de Al Berto estão inundadas por uma grande carga emocional, o que demonstra que ele é em ambos os casos um poeta muito saturniano e melancólico.»

*

Mas o estilo de Al Berto não é só literário. Implica também assumir inteiramente a vida de «escritor», com todos os seus rituais. Não só os próprios, mas os dos outros: ter pantufas à Tennessee Williams, bengala à Borges... Não conseguia reler *Bruscamente no Verão Passado* sem ter ao lado uma arca congeladora com copos de cristal e muito uísque e um roupão e umas pantufas, tal como Tennessee Williams aparece em fotografias.

“Parece que se faz muitas vezes uma separação exagerada entre a pessoa que escreve ou pelo menos aquela que é lida através dos livros e a sua presença física. Há uma ideia que os poetas, em geral, não são pessoas públicas, não aparecem, o que conta é a obra e só a obra. Eu acho que sim, o que de facto conta é a obra, mas os poetas existem, têm olhos, têm boca, falam, cheiram, comem, são pessoas que levam uma vida igual à das outras. No meu caso, eu faço questão duma presença muito grande e é um risco que corro porque isso atira na minha direcção, grandes paixões e grandes ódios. Nunca fui homem de meias tigelas, gosto disso. Eu é para odiar, ou é para ter uma grande paixão. E eu de facto vivi também assim, portanto tudo que eu

faço, se passar por aí melhor.” Al Berto era assim, vivia para o presente, escrevia para os vivos e lia-se a si mesmo em voz alta. Porque ele sim, tinha uma voz penetrante e uma elegância que só se deixava apreender pelos que tinham a elegância de entendê-la.

Nuno Júdice, por exemplo, lembra-se dessa sua figura marcante e não consegue fazer a separação entre os poemas e a sua voz, a sua presença de actor: “Julgo que o poema funcionava como tábua de salvação – talvez a última de que dispunha – no mundo de matéria que o atraía, sem dúvida, mas que era apenas um meio para atingir a palavra. E como o fazia: em poemas que não consigo separar da sua voz e da sua presença de actor e autor, privilégio que já não terão os leitores futuros dessa obra que traça o percurso da geração que recupera, após o exílio, o país liberto.”⁷⁶ O seu grande amigo Jean Pierre Léger recorda ainda o seu gesto recorrente ao ler poesia: uma espécie de pentear o ar com a mão direita enquanto a esquerda segurava o texto.

Os amigos e os leitores mitificaram Al Berto tal como os alunos mitificaram Foucault e a voz de Wahl. Deleuze também era conhecido pelas suas unhas compridas e pelo chapéu preto. Scott Fitzgerald terá dito uma vez que não se podia escrever a biografia de um escritor porque é muita gente. Al Berto era um caso desses, porque ele era mais do que uma pessoa. Era um factor de mudança de ar. Ou melhor, quando ele entrava numa sala o ar passava a ser condicionado pela sua presença. O ritmo que ele impunha com a sua pose, a sua voz, os seus gestos estranhos, um certo sorrir trémulo no canto da boca, não era medida nem cadência, mas uma transferência de intensidades. Ele próprio devinha uma personagem rítmica ao ler em voz alta os seus versos: “Um poema ouvido pelo seu próprio autor nunca é a mesma coisa que ouvido por um actor. Digamos que um actor não tem direito a se enganar, deve sabê-lo de cor, etc. está a fazer o seu papel de. Um autor, isso é interessante de ver: comer uma sílaba, engasgar-se com o seu próprio poema, com aquilo que ele próprio criou [...]. Eu penso sempre que é uma tentativa de juntar uma

⁷⁶ cf. Júdice, Nuno, “Para a memória de Al Berto”, in *Correio da Manhã*, 15 de Junho de 1997.

voz que de repente se ouve a uma voz interior que é uma outra e que não sei muito bem que som é que tem, mas há uma colagem entre o que se ouve e aquela que não se ouve. E é extremamente num autor, mesmo aqueles que lêem mal. É fascinante ouvir um autor que lê os seus poemas.”⁷⁷

Uma recitação pública de poemas feita por Gherasim Luca é um acontecimento teatral completo e maravilhoso⁷⁸, afirma entusiasmado Deleuze. E Al Berto, o que é que a sua leitura em voz alta tem de original? Será ele mesmo um actor da sua própria escrita? O que é que o diferencia dum actor profissional? Ao ouvir as gravações feitas na Casa Fernando Pessoa sentimos que o som nos invade, nos arrasta, nos atravessa a espinha com as pontas dos glaciares da Groenlândia. Ele deixa a terra, mas tanto para nos fazer cair num buraco negro, quanto para nos abrir a um cosmos. Êxtase e hipnose. “Não se faz um povo se mexer com cores. As bandeiras nada podem sem as trombetas, os lasers modulam-se a partir do som. O ritornelo é sonoro por excelência, mas ele desenvolve a sua força tanto numa canção viscosa, quanto no mais puro motivo ou na pequena frase de Vinteuil.”⁷⁹

Ao comer uma sílaba, ao engasgar-se com o seu próprio poema Al Berto retira à representação teatral os elementos do poder: o profissionalismo da instituição do actor, o diálogo. Extraí-lhe ainda a dicção canónica e mesmo a acção. O acto de falar, ler, recitar, declamar, e mesmo escrever (já que o processo de criação passa por uma fase de rectificação oral), adquirem com Al Berto um poder significante, da mesma maneira como, para sair do impasse do pan-linguismo da semiologia estrutural, Guattari tenta reabilitar o acto da fala enquanto significante: “A voz, enquanto máquina de palavra, corta e funda a ordem estrutural da língua e não ao contrário.”⁸⁰ A voz de Al Berto, como máquina da palavra dita, reverte completamente a

⁷⁷ cf. o programa *Quem Fala Assim* realizado e apresentado por Maria João Seixas, Arquivo da RTP, 1994.

⁷⁸ cf. “Un manifeste de moins”, in *Superpositions*, Deleuze, Gilles com Bene, Carmelo, Paris, Minuit,

⁷⁹ cf. Deleuze, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, p. 430.

⁸⁰ cf. Félix Guattari, *Machine et structure*, texto de 1969, publicado na revista *Change*, nº 12, Seuil, 1972; retomado em PT, Paris, 2003 (pp- 240-248), p. 241; « La voix, comme machine de parole, coupe et fonde l'ordre structural de la langue et non l'inverse. »

perspectiva estruturalista que fazia prevalecer o sistema da língua como único nível científico excluindo a palavra, remetida para o contingente.

O que é que fica? Fica tudo mas agora numa nova luz, com novos sons, novos gestos. Fica um teatro *vivido* onde os conflitos são mais sentidos do que representados: lê a morte de Rimbaud e ao mesmo tempo está a anunciar em voz alta a própria morte no palco do Coliseu de Lisboa, com luas eléctricas *no estremecer da noite*. Ficam estas variações simultâneas que se actualizam no mesmo texto, numa leitura só. Fica a voz daquele que soube escavar uma língua estrangeira na própria língua, que levou a linguagem para o seu limite musical. Fica *Al Berto Oral* que de tanto se dizer não nos deixa mais nada para interpretar, não há mais obscuridades a desvendar, apenas uma luz crua a vigiar a sua voz.

Al Berto tinha “um sonho um bocado impossível: de ser lembrado só através da tradição oral.”⁸¹ E nós, teremos alguma vez voz para isso?

⁸¹ cf. “Desculpe, é poeta? - A vida dos poetas” em entrevista com Teresa Adegas, in *O Independente*, 31 de Março, 1989.

Da Figura à Boca.

Ou

*Da Literatura como produção de objectos parciais, sujeitos larvares;
isto é, de processos de subjectivação não totalizantes, de perspectivas menores.*

Em 1986 (Jack Peltason, chanceler de então) a Universidade de Califórnia (em Irvine) acolheu um jantar de homenagem a Jacques Derrida. No desenrolar do festim, os empregados de mesa apareceram com tabuleiros de comida decorados com muita fantasia e flores tropicais. Ao olhar para algumas orquídeas que faziam a delícia dos presentes e coroavam a decoração extravagante dos pratos, Derrida sugeriu que, se, enquanto hóspede de honra estivesse a comer a exótica flor, todos deveriam fazer o mesmo para não o ofender ou embaraçar. Poucos momentos depois, um gesto dele imita a efectividade das palavras ditas, ou seja, abre a boca e faz desaparecer o arranjo floral. Em nome da hospitalidade, não poucos foram os que seguiram o seu exemplo.

Ao comer a orquídea, Derrida vai praticando assim uma lei ética governada não pela cara mas pela boca, uma boca que não funciona simplesmente como uma cara mas como imperativo.

Para Al Berto, é a boca que pode e deve reconhecer o “rosto esquecido” e não a cara:

“mas se a juventude viesse novamente do fundo de mim
com suas raízes de escamas em forma de coração
e me chegasse à boca a sombra do rosto esquecido
pegaria sem hesitações no leme do frágil barco... eu
humilde e cansado piloto
que só de te sonhar me morro de aflição”⁸²

⁸² M, p. 332.

Se “a juventude” regressasse, qual tempo antigo ressuscitado do fundo de si, seria a boca que presenciaria esse recomeçar “sem hesitações”, a boca que se fere na “visão das viagens” porque a boca não só reconhece o outro, a boca, antes disso, (pré)vê:

“queria ser marinheiro correr mundo
com as mãos abertas ao rumo das aves costeiras
a boca magoando-se na visão das viagens”⁸³

Bocas adormecidas, bocas de medo, bocas húmidas, bocas mudas são as bocas de Al Berto que *encaram* o outro como se de uma figura se tratasse. Bocas como se fossem olhos, bocas como se fossem coração, bocas como se fossem caras.

O que é que aconteceria se começássemos a pensar sobre a literatura e a linguagem não em termos de dar e receber caras (ou figuras), não em termos de voz e visibilidades? O que poderia mudar se lêssemos de acordo com a boca – uma boca que se abre, que come, que beija e morde... – uma boca e as suas profundidades?

Como é que essa reorientação da leitura retórica, a mudança da leitura *figural* para a leitura *bucal*, nos permite repensar a relação entre a literatura e a ética? Que implicações terá esta mudança na maneira de nos questionarmos acerca das perguntas “escrever: porquê, para quê, para quem?” O compromisso literário *sobredeterminado* por estas perguntas, não seria ele uma questão intrínseca à própria literatura, mais do que um compromisso com a sociedade? Repensar a retórica da figura é questionarmos acerca da possibilidade de deslocar a prosopopeia enquanto figura da figura, a figura que dirige a leitura retórica.

Num livro de 47, *Existence et Existant*, Levinas articula uma responsabilidade que precede a subjectividade e descreve a passividade que se refere a esta inegável obrigação. Segundo Levinas é o rosto que «significa» esta responsabilidade: “a cara é o que nos proíbe matar”.⁸⁴

⁸³ M, p. 300.

⁸⁴ Cf. *Ethique et Infinité*, p. 86. Para Levinas, a cara é uma exposição absoluta e frágil (ela – e em especial o olho – fica sem roupas mesmo quando uma pessoa está vestida), e é essa fragilidade, esse aparente índice do meu poder de matar, que também me proíbe matar, deixando-me ainda mais passivo do que a fragilidade antes de mim. Esta responsabilidade passiva precede qualquer

Para Derrida, encarar o outro passa também pelo conceito de responsabilidade. Essa responsabilidade – desarticulada duma estrutura sacrificial – coincidiria com a refundação da fronteira ética, com uma refiguração ou desfiguração, um des-*caramento* da ética governada por caras. Ele elabora este des-*caramento* da ética partindo de duas pressuposições⁸⁵ que condicionam a desconstrução da ética.

Primeiro, Derrida levanta a hipótese de uma analogia, uma persistente instabilidade entre dois limites – o limite entre o vivo e o não vivo e o limite entre “homem” e “animal”.

Segundo, ele pressupõe que a experiência “comer-falar-interiorizar”, a constelação de acções indissociáveis, já não suporta a divisão entre a proibição de matar o próximo e a proibição de matar em geral. Porque é possível comer quando se fala, falar com a boca cheia, ou seja, comer-falar interiorizam tudo de uma vez sem distinção, o que faz com que a oposição “falar ou matar” já se possa sustentar. Os limites entre animal e humano, vivo ou não vivo proliferam e surgem inacabados. Isto significa que o que é ético já não pode ser governado pela diferença entre “não comerás” ou “não matarás”, “não comerás homem ou animal” ou entre o humano e o inumano. Antes disso, a ética vai estar em questão cada vez que alguma coisa

identificação ou qualquer partilha (duma linguagem, por exemplo) entre mim e o outro. Derrida salienta que a preocupação de Levinas com a cara enquanto «locus» duma excessiva e originária (pré-originária) obrigação ética limita a responsabilidade que ele solicita.

A perspectiva da responsabilidade de Levinas resiste aparentemente ao heroísmo e à virilidade que Derrida associa com o sujeito, na medida em que ampara a subjectividade que sustenta. Porque “não matarás” é aquilo que Levinas chama de “a primeira palavra da cara” (*Ethique*, p. 89), e porque este mandamento nunca foi percebido como uma proibição contra “matar em geral”, a injunção, tal como Derrida mostra, tem apenas um sentido limitado “Não matarás o próximo”. Trata-se então de um imperativo que é dirigido ao outro e o pressupõe (“‘Eating’”, 112).

Primeiro, Levinas faz uma distinção entre humanos e animais e, em segundo lugar, assume o sujeito como sendo primeiro perante a cara do outro com vista a articular a responsabilidade que o precede.

⁸⁵ “If the limit between the living and the non-living now seems to be as unsure, at least as an oppositional limit, as that between “man” and “animal”, and if, in the (symbolic or real) experience of the “eat-speak-interiorize”, the ethical frontier no longer passes between the “Thou shalt not kill” (man, thy neighbour) and the “Thou shalt not put to death, the living in general”, but rather between several infinitely different modes of the conception-appropriation-assimilation of the other, then, as concerns the “Good” of every morality, the question will come back to determining the best, most respectful, most grateful, and also most giving way of relation to the other and of relating the other to the self. For *everything* that happens at the edge of the orifices (of orality, but also of the ear, the eye – and all the “senses” in general) the metonymy of ‘eating well’ (*bien manger*) would always be the rule.” (“‘Eating’”, pp. 114-115).

(alguma palavra ou alguma substância) passe a fronteira da boca – do olho ou da boca, enquanto metonímias da boca (mais do que partes da cara). A ética vai ser governada por uma só regra: *il faut bien manger*.

Quando Derrida instaura “eating well” como regra dos sentidos, olho ou ouvido estão a tornar-se bocas. Todos os sentidos em geral transformam-se em orifícios.

Em Al Berto, esta indiferenciação entre humano e animal permite que haja uma abertura oscular que torne possível respirar “pela boca dos peixes cegos”⁸⁶. Com a “orificação” da cara, olho e ouvido estão os dois a transferir a vocação da cara para a palavra ou dito: “quando falou tacteando o corpo com a boca, avistou a *Grande Casa Azul*, o abrigo possível”⁸⁷. O acto da fala confunde-se no trejeito da boca que toca, tacteia o corpo e assim radicaliza o gesto, mostrando que, desde que a cara fale, ela participa da constelação “comer-falar-tocar-interiorizar”. Esta constelação prescinde da distinção levinasiana entre a proibição de matar o próximo e a proibição de matar em geral. A cara que já foi palavra (“não matarás”), é também boca. A fronteira ética que acompanha este deslocamento na fronteira dos orifícios, da oralidade, da abertura: “uma boca alargando-se em vermelho. pestanas falsas na palma da mão. sinalzinho negro.”⁸⁸ Ao fazer da cara uma abertura – um orifício – Derrida⁸⁹ e Al Berto indicam uma maior desordem do humanismo.

*

Na *Lógica do Sentido*, atravessando, ao princípio, a obra de Lewis Carroll e depois as de Melanie Klein e Antonin Artaud, Deleuze distingue entre uma literatura da cara e uma literatura da boca. Por um lado, ele descreve uma literatura da cara e da

⁸⁶ M, p. 127.

⁸⁷ M, p. 111.

⁸⁸ M, p. 116.

⁸⁹ Quando desmonta “falar ou matar” enquanto fundação da ética, ele a substitui com “comer bem”, um imperativo que mostra a violência inextinguível que permanece entre a nutrição e a hospitalidade.

figura, da superfície e a associa à obra de Carroll; e por outro lado, ele distingue uma literatura da profundidade e dos orifícios e a relaciona com a obra de Artaud.

Em *Al Berto*, à primeira vista, parece haver uma oscilação entre estes dois pólos da literatura. Tanto nos deparamos com planos de superfície, em que figuras, caras e máscaras pululam à flor do agora, tanto deslizamos na profundidade das bocas, caras-orifícios, aberturas cavadas.

Assim, por um lado, registam-se pequenos acontecimentos que só se dão ao serem atravessados por “rostos” e “máscaras” como se o ser se dissesse apenas através duma figuração repetitiva: “mas, antes que a memória fosse apenas uma ligeira sensação de dor, registámos inquietantes vozes, caminhámos invisíveis na repetição enigmática das máscaras, dos rostos, dos gestos desfazendo-se em cinza.”⁹⁰

As máscaras, os espelhos, as faces do rio são todas superfícies de reflexo e meditação quando a proximidade extrema do objecto do nosso olhar, ou a luz demasiado forte dissolve os contornos e liberta o “rosto à deriva”: “dissonância do corpo / subúrbio do rosto à deriva no fundo do espelho / ferida que escapa ao controle da dor / velocidade laminar das máscaras / prateado traço de néon / luminoso retrovisor”⁹¹.

Mas a cara-superfície-espelho não é apenas rosto-reflexo, a cara é também lugar de produção de matérias, abertura para substâncias e “animais sem nome”, hiato que engendra o desconhecido: “persistes, esboças o rosto de cera apercebido no espelho, no fundo quieto do rio / sorris / o lápis volta a obedecer-te / no rosto abrem-se olhos, flores, águas, cristais, lodos, geometrias, fogos, animais sem nome”⁹²

A cara ora é rasto do “antes”, do tempo-ruína – “desenterrava da memória colheres delirantes / restos de rostos carbonizados”⁹³ –, ora encarna a possibilidade de projecção para o futuro – “as fotografias e os textos, teu rosto, poderiam

⁹⁰ *M*, p. 11.

⁹¹ *M*, p. 65.

⁹² *M*, p. 82.

⁹³ *M*, p. 86.

projectar-me para um futuro mais feliz, ou contarem-me os desastres dos recomeçados regressos.”⁹⁴

No processo de transformação do corpo numa superfície única, passagem de intensidades, a cara se transforma em paisagem, o interior e qualquer rasto de profundidade tornam-se exteriores: “o meu rosto — pensou — está lá fora, substituiu a paisagem.”⁹⁵ A pregnância da exteriorização é tanta que a transmutação determina a perda da identidade e, assim, o rosto adquire a dimensão do desconhecido: “levantaram-se imensas chaminés, serpenteiam auto-estradas na paisagem irreconhecível do teu rosto”⁹⁶.

“Rostos-paisagens”⁹⁷, “rosto à deriva”, “rostos escondidos por trás de máscaras de lume”⁹⁸, “rostos de açúcar”⁹⁹ coexistem no universo poético al bertiano onde “um rio de rostos escorre dele.”¹⁰⁰

Por outro lado, estes territórios do rosto coabitam num mundo *compossível* onde os territórios dos orifícios, dos buracos escavados na memória, onde o próprio tempo-Cronos é medido no registo “húmido” da boca: “a noite era um estuário de dedos emaranhados/ na memória húmida das bocas...”¹⁰¹ Do *outro*, não temos gravado a cara, mas os dedos, fragmentos, órgãos sem corpo. Do *outro*, não guardamos pedaços individuais, mas uma multidão de estilhaços, um “estuário”. E nessa memória lagunar “os rostos aquáticos” não permanecem como rastilho da cara, mas como sabores e incorporações animais “de cuspo” na “adolescência da boca”¹⁰²: “rostos aquáticos inesquecíveis loucura que sabiamente corrói o pulso. e as bocas talhadas a canivete durante a viagem.”¹⁰³

⁹⁴ M, p. 133.

⁹⁵ M, p. 375.

⁹⁶ M, p. 155.

⁹⁷ M, p. 99.

⁹⁸ M, p. 110.

⁹⁹ M, p. 123.

¹⁰⁰ M, p. 371.

¹⁰¹ M, p. 283.

¹⁰² M, p. 296.

¹⁰³ M, p. 106.

Para Deleuze, *Alice no país das maravilhas* e *Do outro lado do espelho* apresentam uma oposição que é ao mesmo tempo lógica, ética e literária: “quer comemos o que nos é apresentado perante nós, quer somos apresentados àquilo que comemos”.¹⁰⁴ Esta oposição parece simples. Trata-se de uma questão de presenças e apresentações. Trata-se da aceitação soberana dum sujeito e o risco de que, na medida em que nos tornamos soberanos (entre outros), nos tornamos também nos sujeitos do outro, isto é, nos tornamos no sujeito do próprio presente apresentado. Na cena de coroação de Alice, que aparece *Do outro lado do espelho*, assim que a comida – quer seja uma perna de borrego, quer seja uma fatia de pudim – é colocada na mesa, a cadeia de apresentações dispara. Comer – tal como as ilustrações mostram claramente – é uma operação cara-a-cara. Sem dúvida, é a cara, o jogo de caras no qual Alice tem que “encarar” uma porção de carne demasiadamente grande para ela o que faz com que fique a falar para a sua comida antes do comê-la. Comer então quer dizer comer mal, com um sentimento de culpa, e, no caso de Alice, contra as ordens das rainhas, cujo poder está em questão. E falar, respeitar o outro uma vez que, o outro tem uma cara, significa ficar com fome e sem poder. Mas a alternativa a esta posição, longe de prover comida, longe de dissociar o comer da culpa, longe de separar o falar da violência, torna as palavras em coisas que ficam bloqueadas na garganta ou presas entre os dentes.

É este segundo modo que Deleuze associa à oralidade. Deleuze localiza a oralidade na linguagem e no *nonsense* da posição esquizofrênica, isto é, nas realizações performativas de Artaud e nas estipulações sobre a infância de Melanie Klein. Deleuze começa a secção da *LS* dedicada à oralidade com a descrição da criança a ser alimentada pela sua mãe e mostra o sistema de “introjecção-projecção-reintrojecção” que monta este “teatro do terror” ou de crueldade da infância no qual o corpo da mãe é dividido em pedaços (que colocam a questão de comer o bom). O drama descrito por Deleuze envolve não só a violência contra a mãe mas também uma

¹⁰⁴ *LS*, 23.

violência contra tudo aquilo que foi ingerido, ou pode ter sido ingerido, dela. E explica:

“A boca e o seio são ao princípio profundidades sem fundo. Não só o seio e o corpo inteiro da mãe foram tornados em objectos bons e maus, mas eles são também agressivamente esvaziados, cortados em pedaços, partidos em bocados alimentários. A introjecção de objectos parciais no corpo da criança é acompanhada por uma projecção de agressividade para cima dos objectos internos e através duma *re-introjecção* desses objectos no corpo materno. Contudo, os pedaços *introjectados* são como venenosas, perseguidoras, explosivas, e tóxicas substâncias, ameaçando o corpo da criança que a partir desse momento é reconstituído infinitamente no corpo da sua mãe. A necessidade de uma *re-introjecção* perpétua é o resultado disto. O sistema inteiro de *introjecção* e *projecção* é uma comunicação de corpos em, e através da, profundidade.”

105

Neste sistema, a introjecção é possível através desse ataque agressivo ao corpo da mãe, esse ataque que o parte em pedaços alimentícios. Contudo, uma vez que os pedaços são inseridos, a criança que os engole torna-se no objecto da sua agressão destruidora, o objecto da mesma agressão que ao princípio tinha sido dirigida à mãe. Porque o corpo e o peito da mãe podem ser tornados em pedaços, porque mesmo o que aparece como “bom” pode ser só uma superfície decepcionante, a possibilidade do bom, e mais especificamente, a possibilidade da *introjecção* do bom fica em aberto.

Ora, duas formas de trabalho da boca surgem da psicanálise kleiniana: a *oralidade* da posição esquizo-paranóica, os seus actos de *introjecção* em que tudo é tornado em pedaços, derrotado e remetido para buracos abismais; e a *vocalidade* da posição depressiva que substitui a identificação pelo sistema de introjecção-projecção e sofre por causa da inacessibilidade do objecto bom. Deleuze tenta traçar a emergência da posição depressiva na posição esquizo-paranóica e distinguir a oralidade esquizo-paranóica da vocalidade melancólica. Ele tenta perceber a

¹⁰⁵ V. LS, p. 187.

esquizofrenia não só como alguém que tenha perdido a sua voz mas como alguém para o qual “tudo é comunicação de corpos em profundidade”.¹⁰⁶

Se Klein diz que “desde o princípio o ego introjecta objectos «bons» e «maus»”¹⁰⁷, Deleuze está preocupado em mostrar que a posição esquizóide não opõe a introjecção de objectos bons ou maus, porque não há introjecção de bons objectos, porque a introjecção envolve necessariamente um objecto que tem sempre uma parte má (mesmo quando aparece como bom). Esta introjecção impossível do bom leva à posição esquizóide que opõe a introjecção de “maus objectos parciais – introjectados e projectados, tóxicos e excrementício, orais e anais” – à *não-introjecção*, isto é, tornar-se “um organismo sem partes, um corpo sem órgãos, sem boca e sem ânus, que tenha desistido de qualquer introjecção ou projecção e que se torna completo desta maneira”.¹⁰⁸ No lugar da arriscada introjecção de objectos, permanece em troca o todo e o completo, o corpo sem boca e sem orifícios que possam permitir uma entrada e que resistem a qualquer divisão.¹⁰⁹

Na *Lógica do Sentido*, a quase oposição – entre a introjecção e o corpo sem órgãos (antes do que a introjecção de bons ou maus objectos) – conduz a duas figurações da profundidade, dois estilos da linguagem esquizofrénica: “O *nonsense* do corpo e o da palavra fracturada, e o *nonsense* do bloco de corpos ou de palavras não articuladas. A mesma dualidade de pólos complementares é encontrada na esquizofrenia entre reiteraões e perversões, entre grito e catatonia, por exemplo. O primeiro é testemunho dos objectos internos e dos corpos que partem em pedaços – os mesmos corpos que os partem em pedaços; o segundo manifesta o corpo sem órgãos”.¹¹⁰

A oralidade nomeia estas linguagens opostas da esquizofrenia, uma linguagem que parte objectos e é partida em pedaços por corpos (antes de os

¹⁰⁶ *Idem*, p. 192.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 188.

¹⁰⁹ O corpo sem órgãos põe de relevo o risco e a radicalidade da noção derridiana do comer o bom/bem, enquanto introjecção que desloca a subjectividade.

¹¹⁰ *LS*, p. 189.

expressar ou denotar) e uma linguagem que manifesta o corpo sem órgãos enquanto modo de performatividade. Neste sentido, a oralidade – e a profundidade que abre – não descreve o bom ou alguma aproximação ao bom (uma vez que o bom não pode ser comido), nem descreve a posição depressiva (tal como acontece em Freud e Klein). Pelo contrário, o bom objecto – o objecto completo e neste sentido a síntese dos dois pólos esquizofrénicos (introjecção/percepção e corpos sem órgãos, *id* e *ego*) – pertence a um lugar sem lugar: não em profundidade mas em altura, é o *superego*, o *surmoi*.

O bom objecto torna-se numa voz (*fort-da*).

Aqui a boca voraz (esquizóide-paranóica) e a boca vocífera (depressiva) cruzam-se. Os sons da oralidade voraz (e a analidade) – “cris-souffles”¹¹¹ – tornam-se o material e o modelo para a linguagem (denotação, significação, manifestação) o que, tal como o bom objecto, é já aí e no entanto permanece inacessível. “Já não é ruído, mas ainda não é linguagem.”¹¹² A revisão deleuziana da psicanálise kleiniana trabalha pela simultaneidade e diferença da voracidade e da vociferacidade em relação com o “bom”. A voz (a boca vocífera) rouba “o sonoro sistema prevocal” da oralidade (a boca voraz). O objecto bom enquanto objecto perdido não é aquilo que comemos mas o que nunca pode ser comido, aquilo que a introjecção destrói. O bom objecto – ao mesmo tempo ausente e presente (como uma linguagem), sempre já e nunca a ser atingido (como a morte) – permanece indigesto (mesmo quando é comido, ou é oferecido para ser comido). É a voz.

*

A noção de corpo sem órgãos vem directamente dos textos onde Artaud evoca o corpo conectado e fluido sem órgãos, feito só de ossos e sangue: “Sem boca

¹¹¹ *idem*, p. 193.

¹¹² *idem*, p. 194.

Sem língua Sem dentes Sem laringes Sem esôfago Sem estômago Sem ventre Eu reconstruirei o homem que sou.”¹¹³

Perguntado uma vez sobre a sua possível aproximação com a obra de Artaud, Al Berto afasta a ideia de ter afinidades com ele:

“*Artaud é também um poeta do isolamento...*

Sim, embora não tenha tantas afinidades com ele, porque o vejo entrar no campo da outra razão, a loucura. Tudo que me aproximou disso, levou-me a meter travões a fundo.”¹¹⁴

E no entanto, logo a seguir, Al Berto não poderia estar mais perto de Artaud e da construção do corpo sem órgãos:

“A morte mais bonita não é a do desgaste físico, mas a da sublimação. O corpo podia sublimar-se lentamente até não deixar matéria nenhuma, nem lixo, nem sangue, nem veias...”¹¹⁵

A distinção deleuziana entre dois conjuntos clínicos – a “perversidade” em Carroll e a “esquizofrenia” em Artaud – permite a criação deste conceito de corpo sem órgãos. Segundo Deleuze, o esquizofrénico responde à agressão física que as palavras reduzidas aos seus valores fonéticos lhe fazem sofrer com “gritos-sopros”, junção das palavras ou das sílabas tornadas indecomponíveis. A esta fusão de partículas morfológicas corresponde uma experiência única do corpo na sua dimensão completa, o corpo pleno, sem órgãos, sem hierarquias internas. O CsO, fórmula constante de *Mille Plateaux*, constitui-se no quadro da esquizofrenia como uma defesa activa.

O conceito de CsO¹¹⁶ surge renovado em *AntiOedipe*: a ideia de corpo sem órgãos é revisitada nesse livro em função de um novo material clínico do qual é extraído o conceito de “máquinas desejantes”. O CsO opõe-se menos aos órgãos

¹¹³ Artaud citado em *LS*, 1969, p. 108, “Pas de bouche pas de langue Pas de dentes Pas de larynx Pas d’oesophage Pas d’estomac Pas de ventre Pas d’anus Je reconstruirai l’homme que je suis”.

¹¹⁴ *Diário de Notícias*, 26 de Abril, 1997, “Dor e silêncio das ruas vazias”, entrevista a Al Berto por Ana Marques Gastão.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ V. François Zourabichvili, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Eclipses, 2003, p. 22 e seg.

do que ao organismo (funcionamento organizado dos órgãos em que cada um está em seu lugar, destinado a um papel que o identifica). O CsO não é mais uma entidade especificamente esquizofrênica, mas o corpo mesmo do desejo do qual o esquizofrênico faz a experiência extrema, ele que é antes de tudo o homem do desejo, uma vez que, em suma, padece apenas da interrupção de seu processo (toda uma parte do *Anti-Édipo* é consagrada a destacar essa dimensão de um *processo* esquizofrênico distinto da prostração clínica). O CsO remete certamente para o vivido corporal, mas não para o vivido ordinário descrito pelos fenomenólogos; ele não se refere mais a um vivido estranho ou extraordinário (embora certos agenciamentos possam atingir o CsO em condições ambíguas: droga, masoquismo etc.). Ele é o “limite do corpo vivido”, “limite imanente”¹¹⁷ na medida em que o corpo incide nele quando atravessado por “affectos” ou “devires”. Mas também não é um corpo próprio, já que os seus devires desfazem a interioridade do eu¹¹⁸. Se o CsO não é o corpo vivido, mas o seu limite, é porque implica uma potência “invivível” como tal, um desejo sempre em andamento e que nunca se deteria em formas: *a identidade produzir-produto*¹¹⁹. Assim, não existe experiência do CsO como tal, salvo no caso da catatonia do esquizofrênico. O CsO, no que se refere aos órgãos, é ao mesmo tempo “repulsa” e “atração” (os órgãos-máquinas inscrevem-se sobre o CsO como diversos estados intensivos ou níveis que o dividem *em si mesmo*)¹²⁰.

*

Se para Levinas a ética é governada pelo rosto do outro que precede sempre o Eu, para Descartes, na visão de Nancy, há também uma filosofia primeira que precede o Eu: “É, era uma vez uma boca que se abre e diz: escrevo, mascaro-me,

¹¹⁷ MP, p. 186, p. 191.

¹¹⁸ MP, p. 194, p. 200, p. 203.

¹¹⁹ AE, p. 10-14.

¹²⁰ AE, p. 394.

fabulo, sou o meu corpo, sou um homem, e sempre este enunciado inextricável: *redistribuo-me*, ou: *distingo-me*. *Ego* não diz, ou não diz nem a presença, nem a ausência, nem a estrutura, nem a fenda do sujeito – mas a muito singular prova da boca que abre e se fecha ao mesmo tempo. Uma língua aí se move.”¹²¹

E nessa ideia de que há uma primeira filosofia, essa sairia pela boca: “*Unum quid*, alguma coisa nem-mente-nem-corpo abre a boca e diz ou pensa: *ego sum*. *Unum quid* não tem uma boca que pode manipular e abrir, nem tem uma inteligência que pode usar para reflectir sobre si mesmo. Mas alguma coisa – *unum quid* – se abre (e tem por isso a aparência duma forma ou duma boca), e esta abertura se articula a si mesma (tem por isso a aparência dum discurso e por isso dum pensamento), e esta abertura articulada, numa contracção extrema, forma: o *Eu*”.¹²²

Na tentativa de representar esta original emergência, Nancy está preocupado em diferenciar entre uma boca que estaria a preexistir a esta articulação, uma boca (a) que por isso mesmo estaria a pertencer a (e serve como metonímia de) uma cara e a boca (b) que seria uma abertura inicial e estaria a marcar uma abertura ou a incompletude do “Eu”. É esta segunda boca, a boca sem cara, que Nancy associa à emergência (e à interrupção constitutiva) do sujeito cartesiano. Esta boca não é nem substância nem figura. Neste contexto Nancy faz a distinção entre *bucalidade* e *oralidade*, *bucca* e *os*, e ao mesmo tempo entre figura e *nãofigura*, e assim liga a figura à cara. A diferença entre bucalidade e oralidade está na diferença que há entre uma boca que é uma figura, para a qual qualquer actividade (inclusive comer, chorar, cuspir, etc.) é metonímia do falar, e a boca que é uma abertura; a diferença entre a cara enquanto metonímia da boca – a boca que pertence a alguém, a um sujeito que fala – e a boca que não pertence a ninguém, a boca que se torna uma boca no abrir de algo que – aberto, desfigurado – não tem cara.

¹²¹Cf. Jean-Luc Nancy, *Ego sum*, Flammarion, 1979, pp. 146 e segg., vd. tb. Contrcapa, “il est, il était une fois une bouche qui s’ouvre et qui dit: j’écris, je me masque, je fabule, je suis mon corps, je suis un homme, et toujours cet énoncé inextricable: *je me retranche*, ou: *je me distingue*. *Ego* ne dit, ou ne dit ni la présence, ni l’absence, ni la structure, ni la feinte du sujet – mais la très singulière épreuve de la bouche qui s’ouvre et se ferme à la fois. Une langue y bouge.”

¹²² *Idem*.

No momento em que Nancy começa a figurar uma boca sem cara, parece estar a regressar à cara – enquanto figura – e à perspectiva que aparentemente tinha deslocado: “Imaginem uma boca sem cara”¹²³. Esta frase reintroduz a retórica das figuras (e das caras). “Imaginem uma boca sem cara (quer dizer de novo a estrutura da *máscara*: a abertura dos furos, e a boca que se abre ao meio do olho; o lugar da visão, da teoria, atravessado, aberto e fechado simultaneamente, diafragmado por um enunciado) – uma boca sem cara, portanto ajustando o anel da sua constrição em redor do ruído: *en*»¹²⁴ Em Nancy, tal como acontece por vezes na obra de Al Berto, imaginar uma boca sem cara é, como se abraçando a lógica reversível de Moebius, fazer da boca uma cara, outra, *máscara*: “sobre o rosto os dedos imperfeitos da noite descobrem outro rosto”¹²⁵.

*

Num filme de David Lynch, um objecto autónomo e enorme começa a emergir na cena do bar *Silencio*. “Aqui, o movimento é desde o excesso, que está ainda contido na realidade embora a esteja já a incomodar, saindo dela, a caminho da sua inteira autonomização, que vai causar a desintegração da realidade mesma; isto é, desde a distorção patológica da boca até a boca se desprender do corpo e flutuar em redor como um objecto parcial espectral (...)”¹²⁶. Este excesso é o que Lacan chama de *lamella*, o infinito objecto plástico que se pode transpor a si mesmo de um médium a outro: desde o excessivo (trans-semântico) grito a uma mancha (ou a uma distorção visual anamórfica). Não é isso o que se está a passar no *Grito* de Munch? O grito é silencioso, um osso estancado na garganta, uma paragem *areal* que não pode ser

¹²³ *Idem*, p. 157.

¹²⁴ *Ibidem*, “Imagine une bouche sans visage (c’est-à-dire à nouveau la structure du *masque* : l’ouverture des trous, et la bouche qui s’ouvre au milieu de l’œil ; le lieu de la vision, de la théorie, traversé ouvert et clos simultanément, diaphragmé d’une profération) – une bouche sans visage, donc faisant l’anneau de sa contracture autour du bruit : *je*.”

¹²⁵ *M*, p. 122.

¹²⁶ Slavoj Žižek, *Organs without bodies*, “When the Fantasy Falls Apart”, 168-170.

vocalizada e só se pode expressar a si mesma através de uma distorção visual silenciosa, ao curvar o espaço em redor do sujeito que grita.

Aréalité, escreve Jean Luc-Nancy, é “uma palavra antiga, que significa a natureza ou a propriedade de *ar* (*area*)”. E acrescenta: “Por acidente, a palavra se presta também a sugerir uma falta de realidade, ou então, uma realidade sustentada...”¹²⁷.

No clube *Silêncio*, a cantora canta a música (na versão espanhola) “Crying” de Roy Orbison. Quando a cantora pára, a música continua. Neste momento, a fantasia entra em colapso também – não no sentido de que o mistério desaparece e estamos de volta à realidade soberana – mas mais no sentido de que, a partir desse ponto, a fantasia perde a sua ligação com a realidade e se torna autónoma, como uma aparição espectral duma voz sem corpo “undead” (uma espécie de devir Real da Voz similar àquilo que acontece no filme de Sergio Leone, *Once upon a Time in America*, quando vemos um telefone a tocar alto, e, no momento em que uma mão levanta o auscultador, continuamos a ouvir o telefone a tocar). Na passagem onde a voz continua a cantar sem suporte corporal assistimos a uma insistência do Real mesmo quando a realidade se desintegra. “Este real, claro, é o Real fantasmático na sua mais pura dimensão. E para o colocar em termos deleuzianos, não será esta «autonomização» do objecto parcial o momento exacto da extracção do virtual do actual? O status do «órgão sem corpo» é o do virtual – noutras palavras, é a oposição entre o virtual e o actual, o Real Lacaniano é do lado do virtual.”¹²⁸ Embora esta irrupção do fictício tenha uma explicação logo a seguir (prova-se, por exemplo, que havia outro telefone a tocar), por momentos uma parte da realidade foi como uma aparição de pesadelo mal entendida, como uma aparição mais real do que a realidade ela mesma, uma vez que o Real surgiu dela. A mesma sensação de estranheza, ao ver um órgão do corpo ganhar vontade própria, temos ao ler a seguinte passagem da poesia de Al Berto: “tinha a cara escondida por um pano branco bordado/ apenas via a sua enorme boca abrir-se/ e furiosamente engolir a púrpura do ar/ que envolvia as

¹²⁷ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, p. 39.

¹²⁸ Slavoj Žižek, *Organs without bodies*, “When the Fantasy Falls Apart”, 168-170.

cabeças reclinadas dos leões/ ouvia o buzinar nervoso dos carros/ exactamente como se ouvem agora/ mas não conseguia vê-los”¹²⁹ A boca, enorme órgão “undead”, abre-se e engole a “púrpura do ar.”

Assim, uma parte da realidade é “transfuncionalizada” através da fantasia, de maneira que, mesmo sendo uma parte da realidade, é percebida num modo ficcional. Segundo Žižek, “É este objecto parcial ficcionalizado que serve como suporte para a voz. Richard Wagner, nos seus conselhos para os jovens compositores escreveu que, depois de elaborarem os contornos da peça musical que quisessem compor, deveriam apagar quase tudo e concentrarem-se na cabeça flutuante, num vazio escuro, e esperar pelo momento em que esta aparição branca começasse a mover-lhe os lábios e a cantar. A música deveria ser o germe da música a ser composta. Não é este procedimento o método para levar o objecto parcial a cantar? Não se trata de uma pessoa (subjectividade) – o objecto em si deveria começar a cantar.”¹³⁰

*

Por sua vez, Peter Szendy, no seu livro *Membres Fantômes – Des Corps musiciens*, entrevê na interpretação musical, nesse trabalho de corpo a corpo do músico e o seu instrumento uma produção de “invenções de corpos improváveis, sem figura e sem destino”, “corpos nem monstruosos nem fabulosos, nem gloriosos nem débeis nem fortes: simples mas poderosas pulsações”, “tramas ou traços de órgãos ainda não organizados – nem mortos, vivos – que se ligam, se desmembram, se pressentem, se ampliam, se ramificam.”¹³¹

Para poder descrever estes corpos e para entrar na sua consistência, para perceber o seu “estranho modo de insistência e de persistência”, Szendy recupera um conceito usado por Diderot, no sentido da velha figura da retórica (*effictio*) que designava em geral a descrição de um corpo desde a cabeça até aos pés. É também

¹²⁹ *M*, p. 405.

¹³⁰ *Idem*.

¹³¹ Peter Szendy, *Membres Fantômes - Des Corps musiciens*, Paris, Minuit, 2002, p. 81.

uma figura que foi largamente utilizada no domínio médico-legal para identificar um suposto criminoso, e de que Geoffrey de Vinsauf codificou o seu uso poético no seu estudo *Poetria Nova* (≈ 1200):

“Je ne peux m’empêcher, toutefois, de prêter l’oreille à d’autres portées dans le nom de cette figure vieille : l’*effiction*, je l’entends aussi comme la contraction, en un mot, de la fiction et de son pouvoir, de son *efficace*. Une vieille-neuve figure, donc, qui dirait *la fiction en effet(s)*. ”¹³²

Estes membros, estes “órgãos fantasma” que o corpo faz surgir “têm uma consistência, uma remanência” ¹³³ e sobretudo “depõem-se e sobrevivem em sequências de ficções actuates, em *eficções em cadeia*.”¹³⁴ Em Al Berto, a própria cara adquire neste jogo *effcional* uma consistência actuante: “rostos/ órgãos corroídos pela ferocidade dos peixes”¹³⁵:

“eu vi
avermelhadas planícies
onde minúsculos animais fluorescentes semeiam olhos muito abertos
rasgando o confuso orvalho com suas caudas peludas
enroscando-se no doloroso pulso
transformam-se em pulseiras de sangue
a serpente mineral estrangulando o dedo
e no ombro do mar o adolescente nu reclina o corpo de água
dentro do emaranhado de libélulas enfurecidas voando
voando voando
eu vi”

Assim como a música *ficciona*, através de encadeamentos *efictivos*, órgãos, mãos, dedos, palmas, falanges, pés, costas, cavidades, peles, membranas, coxas – e portanto apropriações e tactos que, por não serem assináveis a corpos atestados ou conhecidos (por exemplo humanos) –, a poesia de Al Berto, *ficciona* a boca, mas não

¹³² *Idem.*, p. 21.

¹³³ *Idem.*, p. 21.

¹³⁴ *Idem.*, p. 22.

¹³⁵ *M*, p. 304.

só, mãos, sexos, dedos, peles, coxas, olhos não estão menos *em instância de tomada de corpo*¹³⁶:

“o telefone toca obsessivamente toca
um corpo translúcido surge do papel em que te escrevo
revela-se-me a água dos gritos repetidos
um foco de luz incide-me sobre a boca fechada
procuro-me na silenciosa cinza de tua memória
pela casa atravessada de ecos de fogos postos respiro
dificilmente ouço zumbidos de flipper
o quarto povoa-se de rostos alados mecânicos olhares
pequenas garras de ar
desfazem-se em finos cordéis de terra”¹³⁷

Não há no entanto uma função estável afectada a estes órgãos renascendo sem parar. Trata-se de um sistema aberto de sucessões funcionais, um tropismo rodopiante de órgãos:

“[...] olhos, bocas leves, mãos loiríssimas, húmidas, desafiam o medo de tocar. quantas vezes estendi a mão e nela guardei a tua ausência? tenho medo, abro a mão e dela foge o pesadelo. pertencer-me-á esta mão? a luz gelada da viagem delimita cada um dos dedos da mão que se esvaziou de mim. brutalmente a tempestade atirou meu corpo contra o teu, criámos o relâmpago e o cheiro a enxofre, sem o sabermos. uma mosca pousou nos olhos, cegando-me um instante. serás tu a minha cegueira? só nela te encontro e amo. manhã de ausências, dúvidas, receio de não amanhecer contigo, nunca mais. teu rosto resplandece de luz enquanto eu adormeço, ou morro, tanto faz. /

o olhar foi o primeiro a tocar o corpo. depois as mãos pararam nesta cidade, perderam-se naquele jardim de cabelos e de alpendres. adquiriram suavidade nas planícies, subiram montanhas, falaram. as mãos falaram. demoraram-se esquecidas, suspensas, sobre o ventre.”¹³⁸

Voltando a Deleuze e ao conceito de CsO, deveríamos agora no entanto corrigir as considerações relativas ao CsO com dois pontos essenciais para a economia interna do nosso raciocínio, que surgem no livro sobre a pintura de *Francis Bacon* (1981): 1) ossatura é ainda do lado do orgânico; 2) o corpo sem órgãos não é propriamente *inorgânico*, mas povoado por órgãos *indeterminados*.¹³⁹ É precisamente

¹³⁶ *Idem.*, p. 23.

¹³⁷ *M*, p. 413.

¹³⁸ *M*, p. 17.

¹³⁹ V. Arnaud Villani, Op. Cit.

neste modo particular, *indeterminado*, do corpo sem órgãos que, na obra de Al Berto, reside a mutação *etopoética* da *figura* para a *boca*.

E vamos fazer mais, vamos contaminar o seu discurso sobre a pintura em *Francis Bacon*, para propor um desafio: a literatura não trata a boca como se fosse um órgão fixo. Ela liberta a boca da sua pertença ao organismo, ela a liberta do seu carácter de órgão fixo e qualificado: para que a boca se torne assim num órgão indeterminado polivalente, que vê o corpo sem órgãos, quer dizer a Figura, como uma pura presença:

“não quero perder-me não me lembro de nada
por cima da cama esvoaçam frutos em forma de boca”¹⁴⁰

E se a pintura nos faz nascer olhos em todas as partes, a poesia de Al Berto¹⁴¹ faz-nos nascer bocas na barriga, nos pulmões, nas mãos que nos escrevem: subjectivamente ela investe a nossa boca para a tornar num objecto polivalente e transitório: “as bocas erguem-se/ procuram um rápido beijo no éter da casa”¹⁴²; “dois insectos encontram-se na espiral do voo/ a boca dela em grande plano/ o vento sossega de repente”¹⁴³.

Objectivamente, a obra de Al Berto constrói à nossa frente a realidade de um corpo libertado da representação orgânica, uma subjectividade não totalizante, um sujeito larvar e assim uma perspectiva menor: “eu sei/ este espelho incita-me à descoberta da morte/ o rosto fissa-se e dele escorrem larvas/ suaves bolores

¹⁴⁰ *M*, p. 348.

¹⁴¹ *FB*, p. 35, « Par les couleurs et par les lignes, elle investit l'œil. Mais *l'œil, elle ne le traite pas comme un organe fixe*. Libérant les lignes et les couleurs de la représentation, elle libère en même temps l'œil de son appartenance à l'organisme, elle le libère de son caractère d'organe fixe et qualifié: l'œil devient virtuellement l'organe indéterminé polyvalent, qui voit le corps sans organes, c'est-à-dire la Figure, comme pure présence. La peinture nous met des yeux partout: dans l'oreille, dans le ventre, dans les poumons (le tableau respire...) C'est la double définition de la peinture: subjectivement elle investit notre œil, qui cesse d'être organique pour devenir organe polyvalent et transitoire; objectivement, elle dresse devant nous la réalité d'un corps, lignes et couleurs libérées de la représentation organique. Et l'un se fait par l'autre: la pure présence du corps sera visible, en même temps que l'œil sera l'organe destiné de cette présence. »

¹⁴² *M*, p. 196.

¹⁴³ *M*, p. 202.

turbilhões de ar múltiplas vozes... eu sei/ este espelho reflecte o rosto que me engana”¹⁴⁴.

“La vérité [...] de l’embryologie, c’est qu’il y a des mouvements que seul l’embryon peut supporter: ici, pas d’autre sujet que larvaire”¹⁴⁵. Da mesma maneira, só esboços de sujeitos, sujeitos “ainda não qualificados, nem compostos, mais pacientes do que agentes”¹⁴⁶ são capazes de afrontar todos os dinamismos espaço-temporais e de suportar as diferenças de intensidade aos quais estão ligados: “um adulto desapareceria aí”¹⁴⁷ mas um rosto larvar começa a latejar: “depois, o rosto louco, nocturno, quase vegetal, põe-se a latejar”¹⁴⁸

Não é “o homem acordado *nem mesmo o sonhador*”, mas o homem *adormecido* que poderia suportar o *pesadelo*. Não é “um sujeito formado, qualificado e composto” que é susceptível de afrontar, num sistema filosófico, os movimentos terríveis do pensamento. Os “moi” de antanho, feitos de “mil costumes” e de “sínteses passivas” privados de simplicidade, não são mais do que “sujeitos larvares”¹⁴⁹. É com eles e para eles que escreve o poeta Al Berto, escreve para fazer nascer bocas nos pulmões e tornar assim a vida respirável:

“(a boca
talvez fosse a boca de A. surgindo
sobre a folha de papel
respirando)”¹⁵⁰

¹⁴⁴ M, p. 272.

¹⁴⁵ Deleuze, «La méthode de dramatisation», p. 136.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ M, p. 81.

¹⁴⁹ DR, p. 107; v. também 155-6.

¹⁵⁰ M, p. 276.

Entre a Literatura e a Vida

“...às vezes sinto-me o actor daquilo que escrevi.”

Al Berto

De Melville a Wolfson, de Kafka a Gherasim Luca, de Beckett ao Bene parece haver uma estrutura rítmica unificadora dos «patronímicos impessoais» que designam em Deleuze essas línguas tornadas estrangeiras a elas mesmas: WOLF-son, KAF-ka, LU-ca, BE-ckett, BE-ne (_|_ --)¹⁵¹.

Sob este signo sonoro, talvez nos pudéssemos atrever a levantar outra hipótese. Quiçá para o facto de Al-BER-to se ter tornado num paradigma da literatura portuguesa, tenha também contribuído a física da acentuação. Quiçá a ambiguidade da fórmula fazer-da-vida-uma-obra-de-arte esteja a alimentar-se desta cirurgia patronímica como quem vai buscar alento às origens, a um canto primeiro, como se literatura e vida estivessem ligadas, unidas no mesmo andamento:

“Pessoalmente, não consigo separar a vida da literatura e vice-versa. Está tudo profundamente ligado. Para mim, é assim: tem de haver uma grande coerência na maneira como se escreve, como se vive, como se está no mundo, senão nem a vida nem a poesia fazem qualquer sentido. [...]”¹⁵²

Isto leva-nos a integrar no nosso questionamento a consideração da própria prática de escrita. A frágil hipótese do privilégio acordado ao magnetismo de certos patronímicos é fundada sobre a intuição duma magnetização do discurso crítico pelas

¹⁵¹ AAVV, *Deleuze et les écrivains*, Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2007, p. 179.

¹⁵² Cf. *Jornal de Letras*, 23 de Abril 1997, “Al Berto: O poeta como viajante”, entrevistado por Maria João Martins com Ricardo de Araújo Pereira.

obsessões sonoras ou acentuais. Ela seria estéril se não estivéssemos a sublinhar o trabalho à volta do significado desenvolvido por Al Berto nas suas considerações relativas à ligação entre a vida e a literatura. O facto de o patronímico se estar a aproximar na sua dicção ao gaguejar infantil mostra que, no caso de Al Berto, se trata de uma crise durante a qual a *legibilidade* do mundo e de si se desfaz. Parece haver, neste gesto de separar o nome ao meio, uma tentativa de substituir a figura “arcaica” para um novo perfil. Uma vez estrangeira à língua, à força de estar mais próximo dela, incestuosa, esta figura teria ainda em comum a entoação própria que uma afecção lhe deixou, não estrangeira, mas exterior à saúde comum.

Mas até que ponto serão importantes estes efeitos de superfície, “até que ponto será relevante a personagem biograficamente identificável como Alberto R. Pidwell Tavares para a evolução da poesia de Al Berto?” – pergunta-se Fernando Pinto do Amaral. “O problema surge com alguma permanência ao analisar este autor, porque nele, ao contrário de tantos outros, a relação entre a *experiência vivida* e a *escrita* ganha proporções poucos frequentes. Ao escrever: «escrevo-te a sentir tudo isto» (M, 245), que tipo de sinceridade estará aqui em jogo? Será mesmo possível falar-se de «*auto-retrato*» nesta poesia? (cfr. Silva, 1986). Quando se trata de dar conta de *emoções*, com que sujeito nos confrontamos? Repare-se que, de vez em quando, transparecem inequívocos paralelismos biográficos (por exemplo o *aniversário*: «hoje fiz trinta e seis anos», num fragmento de 11 de Janeiro, M, 402; ou as referências a Sines, à Quinta de Santa Catarina, etc.), mas nem mesmo esses sinais impedem que nos perguntemos, como Helder Moura Pereira, «*quem é por detrás das palavras?*» (Moura Pereira, 1984b), sobretudo se nos lembramos de que o próprio *eu* se debate nessa dúvida: «*as palavras mudas escondem o medo de um dia deixar de saber quem sou por trás de tanta máscara sobreposta*» (M, 473); ou: «*máscaras e mais máscaras cruzam-se comigo, e não me encontrei por trás de nenhuma delas*» (M, 476).”¹⁵³

¹⁵³ Fernando Pinto do Amaral, “Al Berto: Um lirismo do excesso e da melancolia”, *Mosaico fluido: Modernidade e Pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1991, p. 121.

A insistência numa essência autobiográfica, que funcionasse como base de leitura para a obra, seria uma maneira psicologista de encarar a obra de Al Berto quanto mais não seja porque: “Não se fazem poemas sem viver.”¹⁵⁴

Se Freud via nos artistas – e em especial nos escritores – neuroses capazes de sublimar as suas obsessões numa obra entrando misteriosamente em eco com as representações colectivas, Al Berto estaria mais próximo de distinguir na experiência criadora um instante onde, de uma maneira particular, veria a sua linguagem vacilar perante o obscurecimento das representações colectivas que rondam a psicose. Esta proximidade teria a capacidade de produção das forças vitais susceptíveis de estimular a energia criadora: “Quando escrevi «sou o centro sísmico do mundo», talvez quisesse falar dos reflexos do que me rodeia. Não acredito em poetas de apartamento.”¹⁵⁵

As referências biográficas acompanham o percurso poético de Al Berto ao ponto de seguirem não só os rastros de uma lembrança mas a lógica prospectiva da advertência: “Quando li o poema, no Coliseu, em Novembro de 1996, estive a anunciar a minha morte sem que as pessoas o soubessem. Talvez seja um privilégio, um poeta anunciar a sua morte. Durante 15 dias vivi nessa expectativa do fim.”¹⁵⁶

Estamos, ao que parece, perante uma poesia profundamente autobiográfica. Mas a questão que se impõe é: até que ponto afirmar isso é relevante para a obra de Al Berto? O que é que isto quer dizer? Ao reflectir sobre esta questão, Fernando Pinto do Amaral sugere o conceito de *auto-bio-thanato-graphie* como aproximação possível e mais adequada para o efeito: “A respeito deste autor, julgo que estaria bem aplicado o conceito de «*auto-bio-thanato-graphie*» proposto por Louis Marin (cfr. Morão, 1989, p. 183) e que esta escrita exemplifica, até pelo que de progressiva *morte* nela se anuncia a cada instante. [...] por enquanto, gostaria de corroborar Paula Morão quando, na esteira de Blanchot, verifica a «*contaminação ficcional que a vida sofre ao ser transformada em escrita*» (Morão, *ibid.*, p. 176), contaminação que uma escrita como a de

¹⁵⁴ *Diário de Notícias*, 26 de Abril, 1997, “Dor e silêncio das ruas vazias”, entrevista a Al Berto por Ana Marques Gastão.

¹⁵⁵ *Diário de Notícias*, 26 de Abril, 1997, “Dor e silêncio das ruas vazias”, entrevista a Al Berto por Ana Marques Gastão.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

Al Berto obviamente espelha. Oscilando entre a «tragédie du vécu-exagéré» (*M*, 104) e a «falsidade das palavras» (*M*, 530), esta poesia mantém, de qualquer modo, a consciência de uma hipotética ou mítica *autenticidade* que lhe fugiria no momento da escrita: por isso «é sempre uma mentira existir/ fora daquilo que está no fundo de mim» (*M*, 517).¹⁵⁷

De facto, há um trabalho de fundo de ficcionalização do real que se confunde com a própria escrita num entrelaçar cujos limites são difíceis de distinguir:

“Eu já não sei o que é a realidade e o que não é. Eu invento tanta coisa, tenho a cabeça tão cheia de memória, de recordações e coisas que já não sei muitas vezes se as coisas se passaram de facto como eu continuo a recordá-las ou se se passaram de outra maneira. Isso é um problema diabólico para mim. É que, se calhar, eu vou inventando de determinada realidade, de determinados acontecimentos, a minha própria realidade que é outra coisa. E é por isso que, se calhar, um dia deixo de escrever. É bom deixar de escrever. É bom acabar com tudo. As coisas têm que ter um ponto final.”¹⁵⁸

Uma “hipotética autenticidade”, um fingimento do verdadeiro atravessado pelo fictício, ir buscar coisas à realidade e assim perturbar os limites que a separam da ficção são, poderíamos dizer, um caso clássico de transgressão na literatura. Este delito da literatura remonta ao acontecimento Dom Quixote. Se a ficção começou com ele a ser uma ameaça para o mundo é porque a literatura é esse território onde as margens entre a ficção e a realidade oscilam em areias movediças, onde os limites da linguagem estão a ser postos em causa. A literatura e, por conseguinte, a obra de Al Berto empenham-se obscuramente em procurar esses ângulos novos para pensar a realidade, para inventar novos mapas do sentir, novos modos de percepção, novas subjectividades.

O mesmo processo criativo al bertiano parece, no entanto, ser atravessado, por um movimento contrário, ou, se quiserem, um movimento que segue a lógica do

¹⁵⁷ Fernando Pinto do Amaral, “Al Berto: Um lirismo do excesso e da melancolia”, *Mosaico fluido: Modernidade e Pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1991, p. 122.

¹⁵⁸ *Diário Popular*, 12 de Agosto, 1987, *A cicatriz da escrita*, Entrevista de Rodrigues da Silva.

quiasmo. Isto é, se num sentido Al Berto ficcionaliza a verdade, num outro sentido, ele tenta produzir uma verdade da ficção: “uma fábula da autenticidade”. Isto é, uma fábula cujo fim último não é apenas fantasiar, mas antes de tudo, procurar a verdade, uma verdade que não é somente literária, mas objectiva, no sentido historicista do termo.¹⁵⁹

Daí a necessidade de anunciar a sua morte em directo, como quem se agarra ao poema como se da verdade se tratasse. Daí a urgência em se agarrar às palavras como se estivesse a resistir e assim, se não transformar, prolongar a sua vida: “Os outros escritores se calhar não me interessam. O que me interessa é a minha vida. [...] A minha escrita está muito ligada a toda uma memória cultural que eu tenho, são coisas que eu gosto (e cada vez gosto menos de coisas). O caminho foi-se estreitando. Em vez de se alargar, foi-se estreitando. Penso que se estreita cada vez mais. Fecham-se as portas. Conforme avançamos fecham-se portas, é o contrário daquilo que as pessoas dizem. E o escritor não abre portas a ninguém que vem atrás, fecha. O Pessoa fechou portas, o Camilo Pessanha fechou portas, o Herberto Helder fechou portas, toda a gente fecha portas. Eu não sei se fechei portas. Algumas, tenho consciência de que fechei, até para mim mesmo. Há coisas que nunca mais poderei tocar nelas. Está arrumado. E isso está ligado à vida. A escrita não é uma coisa separada da vida, não pode ser. Como eu não tenho nem as paranóias da celebridade, nem da fama, nem da glória, nem da posteridade, tenho que estar aqui precisamente. A minha posição no meio desta tralha toda, que é a literatura, que é Portugal, que é tudo isto, é muito simples, eu estou vivo. E, enquanto me sentir vivo, estou. E acabou.”¹⁶⁰

¹⁵⁹ O conceito de « fábula da autenticidade » é introduzido por Christian Salmon, no livro *Tumba de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 25, “Lo que unos supuestos profesores de literatura tachaban de plagio tan sólo era un esfuerzo por historiar la historiografía, un aprovechamiento de la documentación para sus propios fines, un intento de escribir lo que Kis llamaba *una fábula de la autenticidad*, es decir, ante todom la búsqueda de la verdad, «una verdad que no sólo es literária», reiteraba Kis, «sino objetiva e histórica»”.

¹⁶⁰ *Diário de Lisboa*, 27 de Janeiro, 1989, “Al Berto: uma entrevista sem fim...” com Maria José Belo Marques.

Através deste percurso fabulatório e, ao mesmo tempo, verdadeiro, Al Berto não tenta recriar um mundo desaparecido, como nos romances históricos, ou nos documentários de especialidade, mas antes disso juntar as suas ruínas, os seus vestígios, os seus restos... nos perímetros das suas excavações arqueológicas.

Mas como tratar estas realidades? Como registo de uma confissão, rasto de ingenuidade? “Confessionalismo? Ingenuidade? Crença num *eu* profundo de que a poesia apenas seria uma (deficiente) intérprete? Tudo isto existe um pouco em Al Berto, mas ser confessional equivale, neste caso, a atingir o cerne de uma (in)comunicabilidade radicalmente necessária para a própria existência desta poesia enquanto tal: «*escrevo para sobreviver/ como quem necessita partilhar um segredo*» (M 563). Não sei se partilha dos seus segredos terá levado Al Berto a «apresentar situações cada vez mais exasperadas» (Altieri, 1984, p. 135), pois creio ser discutível esta ideia de Charles Altieri quando à poesia confessional em geral. Posso, apesar de tudo, afirmar-me pessoalmente convencido de que em última análise, o *confessionalismo puro não existe*, já que sempre se ergue uma *distância* – interior ou exterior, como quiserem – que neste caso vem à tona, por exemplo, quando se escreve: «*é-me desconhecida a vida fora dos sonhos e dos espelhos*» (M, 433).”¹⁶¹

Ora, é óbvio que a tensão categorial *vida/obra* podia ser encarada quer privilegiando a vida como poder significante desde ponto de vista crítico, quer dando importância à obra e à sua construção interna. Sem lhe conferir uma potência absoluta, Pinto do Amaral considera que é, sobretudo, a vida o pólo significante desta relação tensionada: “Tal distância não impede que se conserve dominante, em Al Berto, uma visão romântica segundo a qual a tensão *vida/escrita*, sem nunca resolver inteiramente, se inclina a favor da *vida*, reenviando a «*inutilidade da escrita*» (M, 263) para um território que até pode ganhar consistência física, espessura material, mas não deixa por isso de ser falso, fingindo ou meramente *imitativo*: «a escrita é um marulhar incessante.../... imito a paisagem como se te imitasse ou te escrevesse/ teu

¹⁶¹ Fernando Pinto do Amaral, “Al Berto: Um lirismo do excesso e da melancolia”, *Mosaico fluido: Modernidade e Pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1991, p. 122.

corpo dilui-se nos ossos da página, contamina as cartilagens das sílabas» (M, 199); «Resta-me o fingimento sibilante das palavras» (*ibid.*).”

Diante das exigências implícitas do discurso machista e das suas representações maioritárias, Al Berto responderia «I would prefer not to». Seria capaz de recusar na sua prática da língua as associações identitárias; este poder de inibição seria tanto que iria tornar inoperante a diferença entre os sexos.

Perante a tentação de se acreditar escolhido e marcado pelo signo da doença, perante a condição do trágico, ele sabe responder com obstinação: «I would prefer not to.» A arte de escrever seria, em principal, uma arte de participação ao trabalho subterrâneo que não pára de remodelar o eu, de o feminizar, de o entregar ao devir perpétuo.

A noção estética de estilo está, como vimos, a apreender a experiência existencial do escritor e a sua prática de escrita. Trata-se duma modalidade do devir que proíbe a separação entre o viver e o dizer, o pensamento e a escrita literária.

A poética de Al Berto, a sua teoria da literatura é antes de tudo “poética”. Por “poética”, entendemos uma concepção onde a literatura (a poesia no sentido largo de Aristóteles) não é apreendida como simples corpus e produção de textos e de livros, mas como um vector duma existência que possa encontrar a sua velocidade exacta. Podemos dizer até, usando a voz de Bachelard, que “le bien dire contribue au bien vivre”¹⁶². O pensamento da dúvida põe o acento sobre a rivalidade entre a vida e a obra. Porque mesmo que queiramos fazer convergir o plano de consistência de um com o grande plano de imanência de outro, o primeiro não é imediatamente compossível com o outro.¹⁶³

Nesta óptica, o poema *impresso* não é nunca dissociável do poema *não impresso* que se escreve no seu verso, e a obra literária é um gesto que se prolonga, se não para um *fora-do-texto*, ao menos para um *outro* do texto. A “poética” vem colocar a poesia (literatura) para além dos textos e da existência em si (do ser-no-mundo como ser-só

¹⁶² *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 10

¹⁶³ Para estas dificuldades ver as propostas de Roland Barthes no seu curso de Collège de France *La Préparation du Roman* (1979-1980), Paris, Seuil-Imec, 2003, p. 267 sgg.

e ser-em-conjunto). Ela considera que a literatura é produtora de um *ethos*, criadora de um modo de existência; a literatura é tal como as outras práticas (principalmente artísticas) aquilo que Foucault chama de “ethopoïein”, um “fazer habitar”. Foucault retoma de Plutarque esta expressão: É «ethopoïetos» uma coisa que tem a capacidade de transformar a maneira de ser de um indivíduo.¹⁶⁴ A propósito de Raymond Roussel, Foucault escreve por outra parte que «il y a une modification de son mode d'être qu'on vise à travers le fait d'écrire.»¹⁶⁵

A questão “poética”, por excelência, é portanto aquela duma possível habitação poética da terra, nas suas diversas modalidades. O facto de a poética de Al Berto ser antes de tudo uma “poética” mostra a sua maneira nietzscheana de considerar a literatura de um ponto de vista pragmático, segundo a sua capacidade ou não de ser um grande estimulante da vida, de ser ou não criadora de vida. A literatura não tem o seu fim em si mesma. Pelo contrário, ela é “um meio para uma vida mais do que pessoal”, escrever não tem assim outra função para além daquela de produzir “fluxos que se conjuguem com outros fluxos” e de fazer com que a vida seja levada “a um estado de potência não pessoal”.¹⁶⁶ Não se trata de promover uma subordinação da literatura à vida ou de a instrumentalizar. Afirmar a ligação da literatura à vida não é remetê-la a uma instância transcendental, é compreender a imanência do seu plano de consistência (de composição) como superfície de agenciamentos fazendo dobras com a vasta imanência desta totalidade sem restos que é a Vida como «caos oceânico».

Porque a teoria al bertiana da literatura é antes de tudo uma teoria *continuista* que pensa a *inseparabilidade* da escrita da vida:

“Toda a minha escrita está contaminada pela direcção a um silêncio. Vem de um silêncio, vai para um silêncio. Talvez tenha a ver com a solidão. Cada vez tenderei a escrever menos. Deixei de ter o prazer físico da escrita. Tenho vontade de escrever, mas na cabeça. É impossível escrever hoje sem ter a reflexão sobre esse trabalho,

¹⁶⁴ V. *Herméneutique du sujet*, Cours au Collège de France, 1981-1982, cours du 10 février 1982, Paris, Gallimard-Seuil, 2001, p. 227.

¹⁶⁵ V. «Archéologie d'une passion», entretien avec C. Ruas, 15 septembre 1983, retomado em *Dits et écrits*, II, Gallimard, 2001, p. 1424.

¹⁶⁶ Deleuze e Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1977/1996, p. 61-63.

porque não há literatura sem vida. Escrever para quem, neste país? Não escrevo para ninguém, nem para mim. Nem sequer penso que o que escrevo vai ser lido. Não sei um verso meu de cor.”¹⁶⁷

A primeira só tem interesse em continuar-se na segunda, em vez de se dobrar sobre si mesma: “o estilo num grande escritor é sempre um estilo de vida, nada de pessoal, mas a invenção duma possibilidade de vida, dum modo de existência”¹⁶⁸ E, reciprocamente, da vida, podemos afirmar que ela também pertence, à sua maneira, à escrita: “o regime alimentar de Nietzsche, de Proust ou de Kafka, é também uma escrita, e eles a entendem assim”.¹⁶⁹

Disso resulta um método de aproximação às obras em que se entrelaça uma crítica e uma clínica.¹⁷⁰ A primeira, a crítica, é uma *arte das conjugações* que põe em evidência o *plano de consistência* das obras. A segunda, a clínica, é uma *arte das declinações* que propaga as linhas de fuga que a obra maneja e em especial “sa ligne de plus grande pente”, aquela que define o modo de existência que ele projecta. Por outras palavras a aproximação poética vai sempre em conjunto com uma aproximação “poética”.

Alargada a uma “poética”, a poética albertiana envolve toda uma metafísica: através da sua obra, Al Berto segue uma reflexão onde a literatura é inseparável dum questionamento tanto crítico como existencial (os blocos de sensação, os processos de subjectivação), político (o povo por vir) e ontológico (o grande ritornelo cósmico).

A ética, tal como é pensada por Foucault a partir do helenismo tardio, é de facto uma procura da vida boa, uma vida boa onde através de uma paciente apropriação de si por si, tomada de poder de si sobre si, se constrói o sujeito ético. É certo, Foucault não reintroduz o sujeito clássico, constituinte, da filosofia. Mas isso não impede que ao substituir o princípio de transcendência do ego pela procura de

¹⁶⁷ *Diário de Notícias*, 26 de Abril, 1997, “Dor e silêncio das ruas vazias”, entrevista a Al Berto por Ana Marques Gastão.

¹⁶⁸ G. Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990, p. 138.

¹⁶⁹ G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues, op. cit.*, p. 145.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 146, de onde esta perspectiva: “la critique-clinique doit suivre la ligne la plus grande pente d’une œuvre, en même temps qu’atteindre à son plan de consistance”.

formas da imanência do sujeito e ao estudar os procedimentos de subjectivação da Antiguidade tardia (procedimentos onde a escrita tem um lugar importante), ao salientar a autonomia relativa das técnicas de si, estude a maneira como o sujeito se autoconstitui, a maneira como não se cinde, mas se une a si mesmo.

À primeira vista, Al Berto parece um tanto longínquo à ética do “*souci de soi*” de Foucault. Mesmo se ele confere uma atenção extrema aos processos de subjectivação sobre os quais Foucault insiste nos seus últimos escritos, é mais sobre a individuação sem ‘sujeito’ que ele coloca o acento. E lá onde Foucault faz da mudança de si uma condição da vida boa (até chegar mesmo a pensar na velhice como numa ascensão à plenitude de uma relação consigo mesmo), Al Berto está mais inclinado a privilegiar a desmultiplicação de si, as bifurcações que descentram o individuo em relação a um acontecimento fortuito que ele é e o abre a todas as combinações, todas as individuações virtuais que o habitam, como ao círculo infinito da grande vida não orgânica que se afirma através dele. Não é impossível descobrir em Al Berto os traços duma “etopoética” da literatura. Embora o *eu* seja a dobra do ser, uma dobra do fora¹⁷¹, aquilo que lhe interessa é construir o plano de imanência onde possa levar a termo a sua vida e o seu empreendimento¹⁷². Trata-se portanto, apesar de tudo, de autoconstrução de si, mesmo se esta é pensada, não tanto em termos de subjectivação ética e de governação de si, mas em termos de individuação artística, de desdobramento da sua vontade artística de fazer da vida uma obra de arte.

Em Deleuze, o poder “etopoético” da literatura atravessa a ordem da saúde, o escritor sendo definido como “médico de si mesmo e do mundo”¹⁷³. Sem dúvida que, depois de Nietzsche, uma tal saúde se identifica mais com uma vida desmultiplicada, intensificada e tornada nómada através de uma escrita “delirante”, do que com uma existência narcisicamente vocacionada para a escultura de si através do calmo tecido das frases. Porque o verdadeiro escritor para Deleuze é aquele que cavalga uma linha

¹⁷¹ *F*, p. 121.

¹⁷² Deleuze vê mesmo nisso a possibilidade de resistência face ao capitalismo, *F*, p. 123.

¹⁷³ *CC*, p. 14.

destrutora, “mortal”. Se ele enfrenta esta linha é para a tornar *vivível*, para fazer dela uma arte de viver e assim se salvar¹⁷⁴. E é aí que surge a pergunta da poesia-filosofia (aquela de “Michaux-Foucault” mas também aquela de “Hölderlin-Heidegger”) que é aquela de saber “até onde se pode dobrar a linha, sem cair num vazio irrespirável, na morte, e como dobrá-la, sem perder o contacto com ela”¹⁷⁵

*

Nietzsche diz que três anedotas bastam para definir a vida de um pensador. Obviamente uma para o lugar, outra para a hora e outra para o elemento. A anedota é na vida o que o aforismo é no pensamento: algo para interpretar.¹⁷⁶

Na mesma linha, no prólogo à primeira edição de “La historia universal de la infamia” (in *Obras Completas*, Vol. I, p. 289, 1935) J. L. Borges referia alguns processos usados nos seus exercícios de prosa narrativa que integram o livro, a saber: as enumerações díspares, a brusca solução de continuidade bem como a redução da vida inteira de um homem a duas ou três cenas.

Ou seja, como solução para esta relação tensa que há entre a vida e a obra, sem considerarmos ponderar uma mais do que a outra, sugerimos recorrer à *configuração* de personagem conceptual.

Surgindo aparentemente debaixo de um nome próprio¹⁷⁷, tanto de uma maneira alusiva e subterrânea¹⁷⁸, a personagem conceptual – terceiro elemento

¹⁷⁴ *Pourparlers*, 151.

¹⁷⁵ *Pourparlers*, p. 153, «jusqu’où déplier la ligne sans tomber dans un vide irrespirable, dans la mort, et comment la plier, sans perdre contact avec elle pourtant».

¹⁷⁶ cf. Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, P.U.F., 1962, p. 206: “Nietzsche dit: trois anecdotes suffisent pour définir la vie d’un penseur. Sans doute une pour le lieu, une pour l’heure, une pour l’élément. L’anecdote est dans la vie ce que l’aphorisme est dans la pensée: quelque chose à interpréter. Empédocle et son volcan, voilà une anecdote de penseur. Le haut des cimes et les cavernes, le labyrinthe; minuit-midi; l’élément aérien, alcyonien, et aussi l’élément raréfié de ce qui est souterrain. A nous d’aller dans les lieux extrêmes, aux heures extrêmes, où vivent et se lèvent les vérités les plus hautes, les plus profondes. Les lieux de la pensée sont les zones tropicales, hantées par l’homme tropical. Non pas les zones tempérées, ni l’homme moral, méthodique ou modéré”.

¹⁷⁷ tal como Sócrates em Platão: *QP*, 1991, p. 62.

¹⁷⁸ em Descartes, o *cogito* é introduzido por um pensador privado que diz Eu, é o “Idiota”: *ibid.*, p. 60-1.

característico de qualquer filosofia (para além dos *conceitos* e do *plano de imanência* pré-conceptual) – “não é o representante do filósofo, é mesmo ao contrário: o filósofo é o envelope da sua própria personagem conceptual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos da filosofia”¹⁷⁹.

Deveríamos no entanto salvaguardar-nos duma confusão possível: se “as personagens de diálogo” *expõem* conceitos, as personagens conceptuais – quer sejam simpáticas, quer antipáticas¹⁸⁰ – têm por função *operar* “os movimentos que descrevem o plano de imanência do autor”, e *intervir* “na criação mesma dos seus conceitos”¹⁸¹. É isso o que as faz distinguir de todas as personagens históricas ou simbólicas, de todas as “figuras estéticas” ou das “tipologias psico-sociais” com as quais podem nominalmente e formalmente coincidir.

Acreditamos portanto que nos poetas e nos filósofos devemos gostar inclusive das manias e das bizarras que testemunham as combinações da ideia e do sentimento. Thomas de Quincey tinha um método próprio para nos fazer gostar dos grandes autores. Num texto biográfico sobre Kant, *Os últimos dias de Immanuel Kant*, Quincey descreve o aparato extremamente complexo que o filósofo tinha inventado para colocar as meias. Um exemplo parecido é o de J.J. Rousseau. Depois de passar a viver em Motiers, Rousseau ficava horas a fio no portal da sua casa a fazer laços e a falar com as mulheres da sua vizinhança. Colerus, o biógrafo de Espinoza, nota que ele gostava dos combates das aranhas. Procurava aranhas que punha em luta, ou moscas que atirava para a teia da aranha, e contemplava em seguida essa batalha com tanto prazer que por vezes desatava às gargalhadas.¹⁸² Al Berto, por sua vez, andou a vida toda com um espelho atrás. O espelho, enorme objecto de parede, acompanhou o poeta por todas as casas em que viveu. Há nestas histórias verdadeiros *modus vivendi*, são as anedotas do «pensador», do poeta porque: “Eu não me desvio da minha escrita, quer dizer eu... às vezes sinto-me o actor daquilo que escrevi. Isto é,

¹⁷⁹ *ibid.*, p. 62.

¹⁸⁰ as duas abundam em Nietzsche: *ibid.*, p. 63.

¹⁸¹ *ibid.*, p. 62.

¹⁸² cf. Gilles Deleuze, *Spinoza*, Paris, Minuit, 1981, p. 21.

porque não a escrita a uma determinada altura, corrigir determinadas atitudes e uma determinada maneira de estar e depois passar eu, como uma certa distância ser o actor daquilo que escrevi. Posso virar isto ao contrário e isso acontece frequentemente porque não tenho que separar as coisas. A minha escrita existe porque eu estou vivo. Pronto, se não, agora, se calhar se existir daqui a cem anos, estou-me completamente borrifando para isso. É um problema com as pessoas daqui a cem anos, não é meu. Eu já estou morto e provavelmente cansado. já não...em poeira, felizmente.”¹⁸³

Seguindo esta tradição conceptual, recuperamos a estrutura abreviada das biografias sintéticas de Borges. Assim, certos elementos associados a circunstâncias de tempo e de lugar vêm cristalizar na vida de Al Berto como acontecimentos pontuais mas importantes, que jogam com o sentimento e com a ideia num devir comum: “Biografia à maneira de Diógenes”, “História de quem perdeu o mar”, “História dum desencontro intermitente”, “As obsessões são eternas”, “VOTO SAMPAIO”, “Top 3”, “Lusa”, “Depoimentos”.

Por outro lado, tratamos também de questões temáticas essenciais da vida de Al Berto, como a infância, a adolescência, a preocupação pela pintura, a promoção de uma política de defesa da homossexualidade, a inspiração e a prática da escrita, a doença e a morte. Nesta linha inscrevem-se os seguintes capítulos: “o dragão em celulóide da infância”, “Pintor do Não”, “Seja Breve Stop Leia-nos Stop”, “Os dias sem ninguém”, “o que vejo já não se pode cantar”.

Uma vez, a Clara Ferreira Alves questionou tangencialmente Al Berto acerca destes problemas das personagens:

“O Burroughs anda por este livro e andam fantasmas conhecidos: Rimbaud, Genet. Onde te vem o amor pelas personagem extremas que tudo ousaram e experimentaram? Eles fizeram

¹⁸³ “Escritores de Hoje” – na *Rádio Cultura*, 1995.

uma coisa que deram por mim a fazer: criar personagens e ser o actor que as representa.”¹⁸⁴

¹⁸⁴ *Expresso*, 31 de Maio, 1997, “AL BERTO – A UM DEUS DESCONHECIDO”, entrevista com Clara Ferreira Alves, foto de Luiz Carvalho.

Terceira Metamorfose:

Eis-me acordado muito tempo depois de mim

eis-me acordado
com o pouco que me sobejou da juventude nas mãos
estas fotografias onde cruzei os dias
sem me deter
e por detrás de cada máscara desperta
a morte de quem partiu e se mantém vivo.

Al Berto, O Medo

Que un individuo quiera despertar en otro individuo
recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero,
es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación
esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía.

J. L. Borges, Evaristo Carriego

Instruções de uso

“Quanto à memória, é terrível. Uma vez vai buscar imagens distantes de acontecimentos que, em geral, ainda virão a suceder. Outras, pura e simplesmente não há memória de nada. Um pouco como se eu comesse a *ser* cada fracção de segundo, e levo um tempo infinito, desumano, para erguer de novo, peça a peça, o que sou.”

Al Berto

O objectivo inocente de qualquer biografia é “despertar num outro indivíduo lembranças que só pertenceram a um terceiro”¹⁸⁵. A prática deste exercício mnemónico não se vê facilitada pelo facto de termos ou não conhecido Al Berto. Mas a urgência em promover essa prática e em produzir um ensaio biográfico corresponde a um vazio que se foi perpetuando no universo das letras portuguesas. Até hoje, à excepção de alguns ficheiros publicados no site da Escola Secundária Al Berto, de Sines, e de um pequeno apêndice biográfico na edição de *O Medo*, nada foi feito para dar uma apresentação conjunta da vida e obra do poeta.

Temos lembranças de Al Berto, é certo: lembranças de lembranças de outras lembranças cujos mínimos desvios originais cresceram, sofreram mutações no lugar escuro da nossa memória. Essas imagens distantes como o simples facto de termos partilhado uma mesa de café, um pedaço de céu, uma alegria qualquer, fazem-nos proprietários de ocasião desse lugar, dessa hora, desse pedaço de vida em que coincidimos no “tempo infinito”. Foi aí que tentámos “erguer de novo, peça a peça” o que foi, o que é Al Berto. O que resultou? Apenas *uma* versão de todas as suas vidas possíveis. Ou melhor, várias versões da mesma história que, sem ter a intenção de totalizar, mostram um todo em aberto. O que é, o que foi. Ora, a palavra de ordem não é *contar* segundo os rigores clássicos do Chronos mas *encenar* em tempos paralelos, em espelhos que o reflectem e nos incluem por momentos. A ele com os seus óculos

¹⁸⁵ cf. J.L.Borges, “Evaristo Carriego”, in *Obras Completas*, vol. I, p. 113.

escuros, o corpo frágil e o cachecol branco; a nós com o silêncio que nos mantém deste lado da escrita e das ruas vazias.

Biografia à maneira de Diógenes

Salut, mon petit! On pense à toi.

Al Berto, autor de textos literários, viveu em Hispânia Citerior.

O seu local de nascimento certamente foi Conímbriga, ainda que não se tenha uma afirmação expressa. Se não houver nascido em Conímbriga, não terá sido mais longe que em suas proximidades. Não se conhece uma data fixa em relação a isso mas segundo as *Crónicas*, de Apolodoro, o evento se deu no “ano primeiro da 8ª Olimpíada, a 7ª de *Targelion*, dia em que os habitantes de Delos crêem que apareceu neste mundo Apolo” (D. L., III, 2). Nasceu com 3 kg 400g. No sexto dia pesou 3kg 200g, no décimo 3kg 200g e com 20 dias tinha já 3kg850g. Deu os primeiros passos aos onze meses e disse as primeiras palavras aos doze. Foi amamentado até aos cinco meses só pela mãe, depois a alimentação seguiu com farinha Nestlé. Vacinado contra a varíola aos três meses, esteve a sorrir ao sol durante uma manhã inteira e sentou-se pela primeira vez entre almofadas em 20 de Julho. Em Novembro começou a ser desmamado e ficou quatro noites com a aia, Arminda. Não deu trabalho nenhum a desmamar. Logo a ser desmamado esteve dez dias doentinho mas, felizmente, o desgosto não demorou muito. Sempre que lhe nascia um dentito ficava tristonho. Começou a levar injeções, pois estava muito fraco. Adoeceu com papeira no dia 11 de Outubro do ano seguinte.¹⁸⁶ Não se lhe sabem outras perturbações de saúde até ao fim da mocidade. Aos oito anos era um homem adulto, só mais tarde é que foi criança.

Prende-se Al Berto às famílias aristocráticas de Sinus, delas herdando, por via paterna, sua esmerada educação e acesso fácil aos grandes de seu tempo. Um período de reflexão e peregrinação antecede a sua obra. Diz Timóteo de Atenas em *Biografias*, que tinha voz penetrante. Refere que o seu mestre de pintura viu em sonho um

¹⁸⁶ cf. “Resquiescat in Pace”, publicado no volume colectivo *Dep. Leg. n.º 23 571/88*, Lisboa, *frenesi*, Setembro de 1988.

dragão novo pousado sobre os seus joelhos, o qual, agitando logo as asas, se elevou nos ares, com doces cantos, e que, sendo-lhe levado no dia seguinte Al Berto como aprendiz, disse, eis aqui o “dragão em celulóide da infância”¹⁸⁷ (D. L., III, 5). A resposta do discípulo – “lateja-me na língua um coração de papel” – circulou posteriormente, de boca em boca, nos ditirambos da época (D. L., III, 6).

Ainda que a nobreza e a fortuna da família lhe permitissem condições para alcançar desde logo uma adiantada posição social, teve contudo que reservar-se frente à política do tempo. Conheceu o exílio e acompanhou os tumultos da vida democrática da Europa, os quais lhe deram muitas ocasiões para reflectir sobre a política e o homem em geral. Foi convidado para exercer funções públicas, que aceitou e honrou com dignidade. Sentiu-se, entretanto, desiludido com a realidade. Voltou-se para um plano de reforma das instituições. Seus escritos, mesmo os mais utópicos, tiveram portanto origem em situações reais.

Andou à procura do vento em jardins de Agosto, percorrendo dias a fio as Ilhas Gregas, a Sardenha, a Abissínia e a África do Norte. Foi o primeiro navegador dum sol incandescente – viagem da qual, infelizmente, não fica registo. Acreditava que o silêncio tem a espessura das papoulas e que a noite progride puxada à sirga. Tinha medo de estar sozinho e escrevia. Escrevia por medo e contra o medo. Escrevia muito. Um dia escreveu um livro grande que dedicou à sua mãe. Escreveu também mitos e meditações. Tratados da alma e do corpo: *Do ofício da fala, Do ofício de amar, Do ofício de ladrão*. Estrabão transcreve passagens inteiras das suas cartas da Índia: “uma vez [...] estava muito apaixonado por um rapazinho que vendia cigarros na feira de Málaga e não conseguia vender nada... então fui ter com ele, descalcei-me e fui pela feira fora, a vender cigarros, com o tabuleiro de madeira”.¹⁸⁸

Era militante apenas do prazer. E a escrita, ainda por cima, não era, se calhar, um dos grandes prazeres que tinha. Tinha, por exemplo, muito mais prazer em

¹⁸⁷ verso de *O Medo*, Lisboa, 3ª ed., Assírio & Alvim, 1997, p. 333.

¹⁸⁸ cf. *O Independente*, 20 de Junho, “Obituário: Alberto Raposo Pidwell Tavares (1948-1997), «Uma existência de papel»”, por Laurinda Alves.

comer, em beber e em foder do que em escrever¹⁸⁹. Mudou de casa trinta vezes.
“Desejava morrer num lugar público, sentado num banco de jardim e esperar a morte
ao amanhecer”.¹⁹⁰

Sobre a sua morte escreveu Cícero:

“*Scribens est mortuus*” (= morreu escrevendo) (*Cato*, 5).

¹⁸⁹ cf. *Diário de Notícias*, 20 de Março de 1994, “Entre...vista com Al Berto”, com Catarina Portas.

¹⁹⁰ idem 5, p. 29.

“o dragão em celulóide da infância”

com fotografias consolo a saudade do rapaz que fui, embora saiba que há muito se apagaram os sorrisos de teu rosto. envelhecemos separados, o eu das fotografias e o eu daquele que neste momento escreve.

Al Berto, *O Medo*

É verdade, não insista mais, não tenho lembranças de infância. Não, senhor, não me lembro de nada em particular: nasci em Coimbra, aos quatro anos fiquei órfão de pai, e passei os primeiros anos de vida em Sines, junto com os meus irmãos

mais novos. É tudo. Ah, não acredito, esqueceu-se outra vez de me trazer mais açúcar para o café. Não, não faz mal, deixe estar. Mas, é mesmo assim, tal como você, olho as fotografias e sinto que os rostos não se deixam habitar. Há um silêncio de fundo que me bloqueia depois de tantos anos.



Eu até posso ampliar os olhares e os gestos, na tentativa de ir mais além, de forçar a expressão, se quiser. Dilato um sorriso, aqui, por exemplo, aumento um pouco o

Al Berto aos 3 anos,
na praia, Sines

chapéu de palha, aí, e as areias e o calor crescem também na sua sombra: tenho três anos e uma ferida na mão esquerda.

Deve ser um ano antes do acidente do meu pai. “Quando vamos caçar perdizes, Bé?”, diz ele enquanto está a fixar a objectiva. “Amanhã – responde, amanhã de manhã.” E

não fomos. Nem chegámos a ir alguma vez. Em Outubro de 1952 morre e na época ninguém morria de acidente de automóvel. E quando há um acidente e as três pessoas que lá estão morrem todas, abala um país inteiro. Saíram até artigos de jornal com a morte do pai que a minha irmã guardou depois, porque foi assim uma coisa terrível, não pelo acidente do meu pai, mas pela época, porque não era normal. Portanto, nós ficámos órfãos muito cedo, e a nossa mãe assumiu a nossa educação e nunca mais deixou que outros se encarregassem de nós.

Mas, de facto, foi muito auxiliada pelos avós, porque é difícil para uma mãe jovem com três crianças. O pai morreu com trinta anos. Ela tinha vinte e nove e ele trinta. Ele fez anos no dia 24 de Agosto e no dia vinte de Outubro morreu. A minha mãe cumpriu os trinta em Fevereiro seguinte. E depois era o problema do estatuto social. Havia normas muito rígidas impostas pela sociedade, normas que eram difíceis de ultrapassar. Pelo meu avô Raposo, ela nunca mais voltava a casar e assim aconteceu. Se ela não o fez, se ela não voltou a casar foi porque o amor da sua vida já tinha ido embora.

Não, a minha mãe nunca trabalhou apesar de às vezes achar que devia. Devia trabalhar e ajudar até porque os meus avós Raposo não eram ricos. Ricos eram os paternos, os Tavares, estes não. O meu avô materno tinha quase dois metros de altura: ele para entrar em casa tirava o chapéu e baixava a cabeça. Vivemos em conjunto até irmos para o colégio. Fiz a quarta classe lá em Sines e com nove – dez anos fui para um colégio interno, que também era o percurso normal. As meninas iam mais cedo, para um colégio de freiras, que foi o que aconteceu à minha irmã. Os rapazes, era-lhes permitido frequentar as escolas primárias das terras onde estavam.

Para ter uma ideia, quando o meu pai morre os meus avós paternos tentam retirar a custódia dos filhos à minha mãe, justificando que ela era jovem. Achavam-se com direito, que é onde a coisa começa a estar errada, não é. Eles queriam afastar a minha mãe e arranjam um advogado e passam anos em tribunal. Havia toda uma relação de poder numa terra muito pequena onde toda a gente se conhecia. Houve muitas pessoas a testemunharem pela minha mãe, a confirmarem que é uma pessoa

conceituada, com plena capacidade para cuidar dos filhos. A única diferença provavelmente seria, o dinheiro que os avós paternos tinham para dar uma infância de luxo o que de facto acabámos por ter. Se não fosse por eles, teríamos tido uma vida mais modesta. O que o juiz decide – nunca tirando o direito paternal à minha mãe, considerando que era uma pessoa idónea para isso e ela lutou com muita garra pela posse dos filhos, como pode imaginar – é ficarmos dia sim dia não em casa dos avós paternos. Agora, isso também incomoda imenso. Era viúva de um homem que amava, com três filhos nos braços e com os avós a ambicionarem tirar-lhe o que mais queria. Portanto ela sofreu muito e isso marcou-nos profundamente. Fomos forçados a crescermos muito cedo. Bom, a situação abrandou-se quando fomos para os colégios internos. Depois só vínhamos de férias. E isso só acabou quando se deu o “berro do Ipiranga” à hora do jantar quando mais uma vez estamos em casa dos avós paternos onde passámos o dia.

As recordações são muito poucas dessa época, e se pensar melhor, a quinta era enorme, lindíssima, havia montes de cães, os empregados acarinhavam-nos imenso porque se apercebiam da nossa situação. A minha avó

era muito fria, muito distante, nós costumávamos dizer que ela injectava mau génio no meu avô. Lembro-me da primeira vez que me chamaram maricas – foi a minha avó.¹⁹¹ O meu avô era uma pessoa carinhosa, atenta, mas foi-se tornando mau porque não podia contradizer a mulher. Ele ao longo dos anos foi perdendo autoridade, foi perdendo tudo. Aliás, toda esta ideia de ficar com os netos partiu dela. O meu avô



Al Berto aos 5 anos com a sua irmã Cristina, a Lai, na casa duma tia em Alcaide

¹⁹¹ idem 6.

acabou por concordar e por ter um papel secundário porque, de facto, ela era uma personalidade muito forte, muito forte e muito má.

Assim, dum lado tivemos a nossa mãe e os avós maternos, toda uma família a acarinhá-los e do outro lado tínhamos complicações, o insulto encapotado, porque eram pessoas que sabiam insultar. Eu lembro-me que na altura íamos já à escola e tínhamos um dicionário e íamos ver o que é que essas palavras queriam dizer porque tínhamos vergonha de perguntar à nossa mãe ou a outra pessoa o que era. Porque a situação era tão má, e só quando a coisa era mesmo péssima é que íamos a chorar para casa e a dizer o avô diz isto, a avó diz aquilo etc. Porque de muito pequenos tivemos a noção de que a nossa mãe sofria muito com a situação. Todos os dias às sete e meia da manhã ela tinha que ter os filhos prontos e arrumados e com o pequeno-almoço tomado porque o carro com o motorista nos vinha buscar para nos levar para a casa dos avós. E no fim do dia, depois do jantar, vinha o motorista outra vez a trazer-nos à casa da mãe. O que foi um inferno. E não era pacífico, pronto, como se hoje é os avós Raposo, amanhã os avós Tavares. Não, aquilo tudo era um conflito.

Portanto, a nossa infância foi ótima por um lado porque tivemos acesso a muita coisa. Havia bibliotecas em casa de um e do outro, deixavam-nos ler tudo aquilo que nós queríamos. Eu lia desesperadamente, porque o meu avô paterno era intragável mas abriu-me uma conta-corrente no único sítio onde se vendiam livros em Sines. Eu papava todas as novidades que chegavam à vila, era quase o único cliente. É, o gosto da leitura torna-se um vício.¹⁹² A nossa avó inglesa quis até ensinar-nos inglês e recusámos veementemente. Eu aprendi inglês mais tarde quando fui para fora. Inglês e francês. Mas o que é claro é que houve uma recusa na infância de aprendermos a falar inglês. Além do mais, todos os dias havia sempre qualquer coisa que nos incomodava. Quando éramos muito crianças chorávamos, esperneávamos mas não resolvíamos nada com isso. Depois quando chegávamos à casa da mãe tentávamos não falar no assunto. Ao princípio quando falávamos, a mãe

¹⁹² cf. *Expresso*, 31 de Maio 1997, “AL BERTO – A UM DEUS DESCONHECIDO”, entrevista com Clara Ferreira Alves, foto de Luiz Carvalho.

chorava, chorava sem poder fazer nada. Sabia que tinha que ser assim. Era imposto pelo juiz e era assim e ela não podia faltar porque senão a história ia complicar-se. Isso durou vários anos e lembro-me que houve um dia em que se chegou mesmo ao extremo. Eles estavam a falar entre eles, não se dirigiam a nós directamente, e apercebi-me que estavam a maquinar mais uma parvoíce, qualquer coisa sobre nós. Quando o meu avô desatou a dizer aqueles disparates, eu pespeguei-lhe com um prato de sopa na cabeça. Senti-me um homem, senti que tinha crescido. E foi, de facto, físico, violento. Aquele murro na mesa ainda ecoa nos nossos ouvidos, não é. E no calor daquela discussão e daquela sopa e dos avós a levantarem-se muito espantados com aquilo, levanto-me também, a minha irmã vem atrás e saímos de casa. Fomos direito ao portão da quinta e fizemos aquela caminhada toda sem luz. Só havia luz na Câmara Municipal de Sines que era onde acabava a vila. Portanto, nós fizemos aproximadamente à volta de um quilómetro, revoltadíssimos, chorando, com medo. Chegámos a casa e depois de meia hora veio o motorista com António. E a partir daí, o António começou a fazer birras terríveis, ficou muito traumatizado com aquilo, e nós a vida inteira pedimos desculpa por tê-lo deixado lá aquele quarto de hora sozinho e ainda rimos com isso. Ele, quando se lembra, diz, “pois é, já sei, vocês abandonam-me.”¹⁹³ Quer dizer, rimos porque ultrapassámos o trauma, mas na realidade foram situações terríveis. A partir desse momento, o António fazia birras imensas, não queria subir no carro da avó. Com os colégios, com a vinda de férias, enfim com nós a crescermos, a situação ficou menos intensa. Íamos para a casa desses avós mas não com a mesma regularidade e depois na adolescência era só mesmo para o jantar. O facto de ser eu a ir buscar o dinheiro ao meu avô, tarefa de um adulto, fez-me perder naquele dia a infância.¹⁹⁴

Enquanto éramos mais pequenos tínhamos os jogos todos mas acho que nós tínhamos era muita brincadeira na rua. Fazíamos montes de terra na quinta de Santa Catarina onde havia o jardineiro que podia facilitar-nos a vida. Tínhamos portanto os

¹⁹³ Os dados biográficos relativos à infância e revelados neste capítulo foram gentilmente fornecidos pela irmã do poeta, Maria Cristina Pidwell Tavares em entrevista à autora.

¹⁹⁴ Idem 10.

montes de terra e esburacávamos túneis e ficamos aí horas a fio a brincarmos com os carrinhos. Adorávamos também fazer tendas.

E também tivemos a sorte de ter o cinema Vasco da Gama durante o verão e a Esplanada Alentejana, que passavam todos os filmes que eram passados durante o ano em Lisboa e que eram grandes sucessos. Havia, claro, filmes para maiores de doze, maiores de dezasseis. Era a nossa mãe que escolhia os filmes. Quando ela achava que havia um

Al Berto com o irmão, António e o cão Bobi,
30.07.1957, Sines



bom filme de cowboys que não tinha nada do outro mundo, íamos. E não só. Era o público do Cinema Paraíso, o público de Fellini, era a pessoa que lia em voz alta os subtítulos porque a pessoa que estava ao lado não sabia ler, era as cenas cortadas e nós a gritarmos, “ai, que se vão beijar”. Havia censura e nós só víamos o que eles queriam. A minha mãe era uma pessoa muito aberta e fomos ao cinema muito cedo e vimos bom cinema. Sim, passámos, como é evidente, por desenho animado mas rapidamente mudámos de registo. Havia, tanto no inverno como no verão, lugares reservados para os nossos avós e nós entrávamos às escuras e tentávamos não dar muito nas vistas e entrávamos escondidinhos.

Uma das brincadeiras que vinha do cinema era de facto os índios e os cowboys. Aos dez – onze anos montávamos em Santa Catarina autênticos acampamentos de cowboys e índios. A avó Cristina, por incrível que pareça, achava ótimo aquilo. Uma pessoa tão má, não é. Ela gostava que nós levássemos os amigos, emprestava-nos cadeiras velhas, deixava-nos estendermos as tendas e estar aí o verão todo. Havia poucas raparigas, eram só rapazes, a minha irmã era sempre a feiticeira, aquela que curava, a curandeira. E brincámos com isso dois ou três anos. A quinta era lindíssima, a minha avó como uma boa inglesa fez daquele jardim um paraíso:

cultivou montes de plantas, palmeiras. Ela tinha um jardineiro que a ajudava, mas era ela própria quem plantava as flores. Levantava-se todos os dias muito cedo e quase até ao fim da vida cuidou do jardim, até por volta dos oitenta anos quando ficou muito doente. Mas ela tinha realmente a mão verde e tudo aquilo em que mexia renascia. Era um jardim a sério, com uma variedade imensa de flores. Uma coisa que ela tinha era os penachos. Ela deixava-nos apanhar tudo o que quiséssemos, e era quase tudo para a nossa mãe. E ela deixava. Às vezes era um exagero, apanhávamos muitas flores, uns ramalhete enormes. É mesmo, fazíamos isso por maldade. A minha avó não tinha uma flor dentro de casa, não apanhava mesmo uma flor para meter dentro de casa. Estes penachos que tinha eram extraordinários porque podiam ser utilizados para as penas dos índios. Esta fotografia, por exemplo, é daquela época: somos nós e primos e amigos nas escadas da Santa Catarina, mascarados de índios, pintados na cara, com os penachos atrás.



No verão, tínhamos também toda uma série de amigos com os quais mantínhamos uma relação quase familiar. Eram filhos de pessoas de Évora, de Beja, de Portalegre, de todo o interior do Alentejo, que vinham passar as férias naquela praia. E havia amizades desde a geração dos meus avós. Aquilo era uma migração autêntica no verão. Eles alugavam as casas e instalavam-se. Também lá estive. Pois é, se calhar naquela altura, já não era assim tanto. Depois, claro que havia sempre uma amiga que trazia a prima que vivia no Porto ou não sei aonde. Portanto havia também um renovar de amigos para além do núcleo grande que já conhecíamos desde os nove – dez anos. Eu como fiz a escola primária aí, tinha os amigos de escola também. Na altura, comprávamo-nos sapatos de corda que no fim do verão ficavam todos rotos. Molhávamo-nos no mar e o sal

estragava a sarja, ficávamos com um buraco grande na ponta do pé. Enfim, chegavam a um estado lastimoso, mas ninguém ligava àquilo. Aqui, por exemplo, nesta foto, dá perfeitamente para ver. E quando voltávamos da praia passávamos pela praça central de Sines. Hoje em dia é uma pracinha pequenina onde estão os correios, mas então era a praça principal onde tudo se passava. Havia uma imposição do Salazar de as pessoas não andarem descalças, porque se supunha que não havia pobres em Portugal. E um dia, como vínhamos da praia, passámos descalços pela praça. E lá estava o polícia, passámos descalços e fomos multados. Porque os meninos todos de boa família andavam descalços quando nem os filhos dos pescadores mais pobres podiam fazer isso. Era proibido mas eu adorava fazer isso [sorrisos].

A primavera e o verão passavam na quinta de Santa Catarina, o inverno passávamo-lo na quinta que ficava na outra ponta da vila na direcção do caminho que ia para o Santiago do Cacém, ao pé do cemitério que hoje já está dentro da vila. Na altura ficava fora e era também uma quinta muito grande dos antepassados ingleses. Isto é o que chamam em Sines o Palácio. Nós abominámos tal alcunha. Mas, de facto, foi tudo ao ar. Só ficou o bloco central da casa que é horrível. Já foi lá ver. Bom, na altura com tudo que tinha à volta era uma casa senhorial. Hoje em dia, com tudo degradado, com bairros sociais à volta, ter ficado aí aquele bloco horrível, que não tem fachada arquitectónica nenhuma, é feiíssimo, nós pedimos mandar aquilo abaixo, mas eles não querem com toda aquela questão de que têm que preservar o património e depois penso que assim como tal contribui para o imaginário daquela gente. Afinal aquilo foi uma casa senhorial, uma família antiga, vamos preservar e não sei quê. E então aqui havia uma série de celeiros e casas de empregados.

Quando nós tínhamos catorze – quinze anos, eu pedi aos avós que me dessem uma casa daquelas que tinha sido de um empregado, com divisões pequenas com uma lareira e terra de labor. Limpei aquilo tudo, fiz um jardim à frente, porque aquilo era terra batida. Sim, sim, eu próprio limpei aquilo, fiz o trabalho todo sozinho. A minha avó tinha jardim mas era para o lado da casa principal. E à tarde tínhamos “twist” onde tínhamos o famoso gira-discos, onde ouvíamos furiosamente os Beatles, os

Rolling Stones, Elvis Presley, tudo que havia naquela altura. Havia uma grande mistura de música que vinha dos anos 50 e nós estávamos em plena euforia dos Beatles e dos Rolling Stones. E então fizemos o “twist” onde dançávamos, onde lanchávamos, onde namorávamos mas nada demais. Mas aquilo foi uma escandaleira tão grande que até o padre na missa de Domingo perguntou o que é que faziam os jovens aí, num clube fechado onde ninguém entrava e que ninguém sabia o que é que estavam a fazer aí todos os dias. Nós só íamos para casa à hora de jantar, no fim do dia. As tardes eram passadas aí. Nós fazíamos jogos naquela quinta, namorávamos, fumávamos às escondidas, não era nada de transcendente. O que deu lugar a um boato. O que é que eles fazem. Está lá a filha do fulano tal, o filho de não sei quantos. Enfim, houve uma escandaleira, ficámos todos muito mal vistos, como pode calcular. Ainda vão sair daí não sei quantas raparigas grávidas. Aquele clube, afinal, só dependia da boavontade dos nossos avós, não é verdade. E eles não ligaram nenhuma até porque eles de vez em quando passaram por lá. A minha avó entrava lá com a sua sombrinha, cumprimentava-nos, ficava connosco alguns minutos, conversava e ia-se embora. Passado um bocado aparecia também o meu avô a ver quem é que estava por aí, está o neto deste, está o filho daquele...etc. E acho que eles falaram com o padre, deram-lhe um pequeno puxão de orelhas ao padre “mas afinal o que é isto”. Não sei o que lhe terão dito, aquilo se passou um pouco nos bastidores e de facto o resultado foi que nos deixaram em paz e aquilo ainda ficou celebrado mais tempo, dois verões, salvo erro. Por falar no tempo, que horas são. Bem, assim tão tarde não é. Ainda quer vasculhar um bocado nas fotografias de Bruxelas ou... Então, ficaríamos por aqui hoje, se não se importa. Estou bastante cansado.

Pintor do Não

“Todos conhecemos os bartlebys, esses seres nos quais habita uma profunda negação do mundo”¹⁹⁵ – afirma Enrique Vila-Matas, heterónimo de António Tabucchi e grande perseguidor do síndrome de Bartleby na literatura. Tomam o seu nome do escrevente Bartleby, uma personagem dum conto de Herman Melville que, no momento em que é perguntada alguma coisa ou é encarregada com um trabalho, responde sempre que «Preferia não o fazer». Vila-Matas, ele próprio um bartleby com alguma experiência e, portanto, bom conhecedor do fenómeno, esclarece muito sucintamente que “a pulsão negativa ou a atracção pelo nada faz que certos criadores embora tendo uma consciência literária muito exigente (ou talvez por isso) nunca cheguem a escrever; ou escrevam um ou dois livros e depois renunciem à escrita; ou depois de avançarem com uma obra que fiquem, um dia, literalmente paralisados para sempre.”¹⁹⁶

Como todo o conceito pós-estruturalista que se preza, o bartleby tem já as suas variações. Para melhor o pensar ou afigurar ponho-me a copiar uma frase de Dylan Thomas que encontrei ao acaso na face posterior de um pacote de açúcar amarelo, daqueles da *Nicola*, que trazem sempre uma dica no verso: «Alguma certeza deve existir, / se não de amar, ao menos de não amar.» Com uma simples cirurgia ao conteúdo da frase a minha intenção ficará mais do que evidente: «Alguma certeza deve existir, / se não de pintar, ao menos de não pintar.» Ou seja, os pintores também são passíveis de ficarem atingidos pelo efeito bartleby. As condições favoráveis à manifestação desta síndrome são muito variadas e a casuística do seu desenvolvimento tão específica que o melhor que se pode fazer para o seu esclarecimento é rastrear algumas gestas altissonantes.

¹⁹⁵ cf. *Bartleby & Companhia*, tr. de José Agostinho Baptista, Assírio & Alvim, Lisboa, 2001, p. 11.

¹⁹⁶ idem 15, p. 12.

O artista florentino, Andreea del Veroccio, por exemplo, ficou quase que bloqueado pelo talento fora do comum do seu aprendiz, Leonardo da Vinci. Conta-se que numa noite de Abril enquanto estava a espiar à luz das velas de unto de cabra os desenhos do jovem, apagou as chamas com a ponta dos dedos da sua mão direita, como se tivesse querido negar com o poder da escuridão a perfeição dos traços em carvão e assim, naquele instante de cegueira, dilacerado por um sentimento de perda e com as impressões digitais a arderem por dentro, decidiu abandonar definitivamente a pintura.

Em 1830, distingue-se por entre os partidários de Victor Hugo na batalha de Hernâni, um jovem de casaco encarnado escuro e calças verdes como a cor dos ovos de pato. Era Théophile Gautier, um aficionado das telas e dos pincéis. Pouco depois, desiste da pintura em favor da literatura e publica em 1833 *Albertus*. O conto relata a história de um pintor que se deixa embruxar por uma feiticeira.

Mas, se calhar, é suficiente deixar um pouco a caneta cair e pensar simplesmente na estética do romantismo para entender que às vezes é o próprio quadro teórico que faz com que algumas obras sejam impossíveis. Francesco, uma personagem de *Os Elixires do Diabo* de Hoffmann nunca chega a pintar uma Vénus que afigura perfeita. Victor Hugo, em câmbio, nunca chega a ser pintor mas enche as margens dos seus manuscritos com esboços que ideiam um pé esquerdo de mulher. Os historiógrafos explicam que se trata apenas de um simples exercício de meditação, longamente utilizado pelos combatentes durante as demoradas campanhas napoleónicas. Os biógrafos, no entanto, assimilam o gesto a uma incapacidade de Hugo de retratar por inteiro a mulher com a qual sonhava quando sofria de febre perniciosa.

Uma outra situação em que a componente somática contribui de uma certa forma para o surgimento da síndrome de bartleby é aquela de Cândido Portinari (1903-1962), o nome mais popular da arte brasileira que criou cerca de 4.500 obras em 40 anos de trabalho. Nasceu numa fazenda de café em Brodowski, no interior do Estado de São Paulo. O segundo de doze irmãos, Portinari só cursou o ensino

primário. Certa vez, quando ainda estava na escola, desenhou um leão na sala de aula. Aos 9 anos pintou o tecto da igreja da sua cidade e aos 53 os murais *Guerra e Paz* para a sede da ONU, em Nova Iorque. Pouco antes de morrer é obrigado a deixar de pintar por causa de uma intoxicação provocada pelas tintas.

– Um dos nossos gostos comuns era [...] desenhar ou até «pintar» – diz José Régio em *Confissão dum Homem Religioso*. Tínhamos cada um a sua caixa de tintas, com bisnagas. Frequentemente trabalhávamos ao lado um do outro, ou estudávamos. Meu irmão nunca mais deixou de pintar e desenhar [...] Eu desviei-me das artes plásticas para a literatura, e fiquei um desenhista «de domingo» que quase só desenha quando não pode escrever [...]¹⁹⁷

Outro português atingido pelo Não foi Guilherme Augusto Cau da Costa de Santa-Rita. O “poeta cujo senso da cor é um dos mais intensos entre os homens de letras”, no dizer de Fernando Pessoa, incorporou o título “Pintor” ao seu nome próprio e ficou por esta alcunha conhecido. Ora, Santa-Rita Pintor, “inimigo íntimo” de Sá-Carneiro e “Adivinhão Latino” como também lhe chamavam, é o estranho pintor das colagens cubistas que povoaram a revista Portugal Futurista e o número 2 da revista Orpheu em reproduções ancoradas a títulos complexíssimos. Mas o que faz dele um elo da excentricidade é o facto de ser o célebre autor de uma obra quimérica, invisível, reduzida a cinzas e isso no caso de admitirmos que tenha existido alguma vez, e que, como reza a lenda, tenha sido queimada a seu pedido expresso pelos parentes, após a sua morte. A esse respeito Carlos Parreira, ainda em 1919, pergunta-se: “Deixou Santa-Rita, como pintor, alguma obra de peso, um considerável quadro, [...] a famosa máquina pictural, em suma, de horroroso estilo pompier, que tanto repugnava à sua apurada estesia e para cuja execução o Estado o pensionava? Não, amigos.”¹⁹⁸

Mas às vezes a síndrome do bartleby não tem um carácter tão definitivo. A sua manifestação abrange só um período da vida de um artista. Leonardo da Vinci, por

¹⁹⁷ cf. Régio, José, *Confissão dum Homem Religioso*, Porto, 1ªed., Brasília Editora, 1971, p.35-6.

¹⁹⁸ cf. Carlos Parreira. Santa-Rita Pintor. In *Memoriam*. Lisboa: Imprensa Manoel Lucas Torres, 1919, p.11.

exemplo, sofreu deste mal durante dezassete anos mas só enquanto esteve a trabalhar para o Duque de Milão. Em 1499 volta a Florença e cria Mona Lisa.

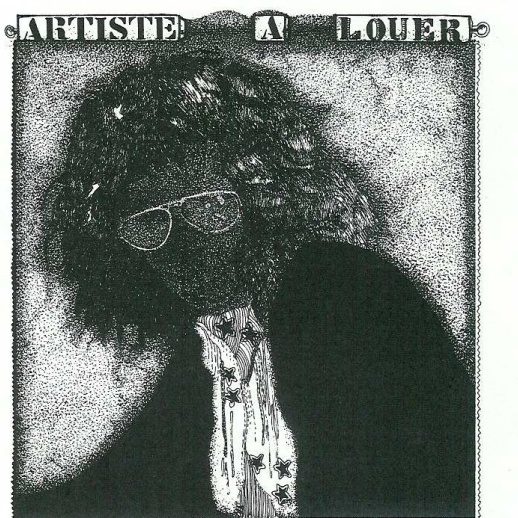
Andy Warhol declara publicamente em 1965 que abandona a pintura e que vai prosseguir as suas investigações de formas novas para transgredir os limites convencionais das belas artes. No próximo ano começa a colaborar com o grupo The Velvet Underground e produz *happenings* multimédia. Após alguns projectos de edição e cinema e depois de ter sido vítima dum disparo em 1968, Warhol abre no início dos anos setenta um atelier ao número 860 da Broadway. Começa assim a última etapa criativa da sua vida. Descansa menos. Pinta retratos.

Mas Warhol não foi o primeiro nem o único a abandonar a pintura em busca de novas formas de expressão. Já o fizera quarenta anos antes Duchamp. Perguntado uma vez em Paris por que é que tinha deixado de pintar, Duchamp responde: “Mais que voulez-vous? Je n’ai plus d’idées!” E não foi só o vácuo de inspiração que o levou a esta decisão: “Infelizmente, com o tempo, perdi todo o entusiasmo na sua execução – declara ele numa entrevista de 1966 com Pierre Cabanne –; não me interessava mais, não tinha mais a ver comigo. Então, cansei-me e parei, mas sem choque, sem decisão brusca; nem pensei nisso.”¹⁹⁹

Este extravio quase que fatalista do entusiasmo, este descaminho do prazer da execução é também ressentido por Al Berto de tal maneira que o abandono surge implacavelmente e o gesto em si nasce com a cabeça fria do determinismo: “Não desisti de ser pintor. Há uma regra que me conduz na vida: quando estou farto, largo, e passo a outra coisa. Porque não tenho que insistir numa coisa que me deixa de dar prazer. A vida é feita para o prazer e não para o sofrimento. Para o sofrimento, quero pílulas, quero tudo, e quando não houver nada que cure o sofrimento, dá-se um tiro na cabeça e acabou, que isto não foi feito para se andar aqui a manquejar da cabeça ou do pé. Foi feito para tirar gozo do tempo em que cá se está e o resto é conversa. Passou-me a dar imenso prazer olhar para o que os outros pintores faziam e deixou de me dar prazer executar. Como já escrevia, é natural que isso se tenha imposto. Dá-

¹⁹⁹cf. Duchamp, Marcel, *Engenheiro do Tempo Perdido* – entrevistas com Pierre Cabanne, tr. e posfácio de António Rodrigues, Lisboa, Assírio & Alvim, 2ª Ed., 2002, p. 25.

me prazer escrever e por isso continuo. Mas se tiver que parar é já amanhã. Não me consigo ver ficar numa coisa porque adquiri um estatuto ou poder ou por profissão de fé. Irrita-me imenso a militância nessas coisas. Sou militante apenas do prazer.”²⁰⁰



★ TARIF ★		
TEMPS	JOUR	NUIT
HEURE	1000 FR. B.	2000 FR. B.
JOUR JOUR	-----	
SEMAINE	IIIIIIII 50000 FR. B.	
MOIS	100000 FR. B.	
IDENTIFICATION		
NOM: TAVARES	PRENOM: ALBERTO	
AGE: 24	PROFESSION: ARTISTE PEINTRE	
TELE: 49.68.42	SEXE: M.	INDIC DROIT
ADRESSE: 25 RUE DE L'AUREOLE BRUXELLES 1050 BELGIQUE		
TYPE DE: A LOUER: TOUTE SORTE		

in Al Berto, *Projectos 69*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002 (publicados pela primeira vez por Montfaucon Research Center)

Al Berto assinava Alberto Tavares, o seu nome.

Idade -24 anos; profissão – Artista/Pintor;

Morada – 25 Rue de L'Aurore, Bruxelas, 1050, Bélgica;

Telefone – 49.68.42; Sexo – M;

Tipo de trabalho a executar – Todo o Género;

Tarifa

Por Hora – de Dia: 1000 FR. B., de Noite: 2000 FR. B.

Por Semana – 50000 FR. B.; Por Mês – 100000 FR. B.²⁰¹

Teve desde a infância um gosto muito grande pelo desenho, pelas aguarelas, pelos guaches. Os avós o estimularam bastante e sempre lhe deram lápis de cor. Havia pessoas na sua família

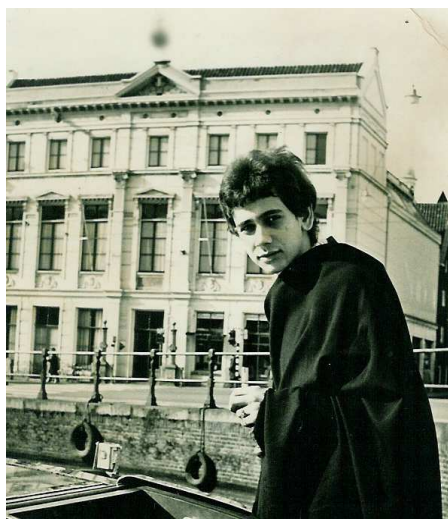
que tinham um dom natural para o desenho, para a pintura, as senhoras para o bordado. Havia, enfim, uma propensão quase que natural. O avô Raposo, por exemplo, desenhava muito bem. Tinha um parente, mas não era um parente consanguíneo, que foi pintor e teve uma projecção muito grande. É aquele que dá, aliás, o nome do centro cultural de Sines, o Emmerico Nunes, e que se casou com uma prima avó sua. A via artística, se calhar, não veio desse senhor, alemão, mas

²⁰⁰ cf. *Diário de Notícias*, 20 de Março de 1994, “Entre...vista com Al Berto”, com Catarina Portas.

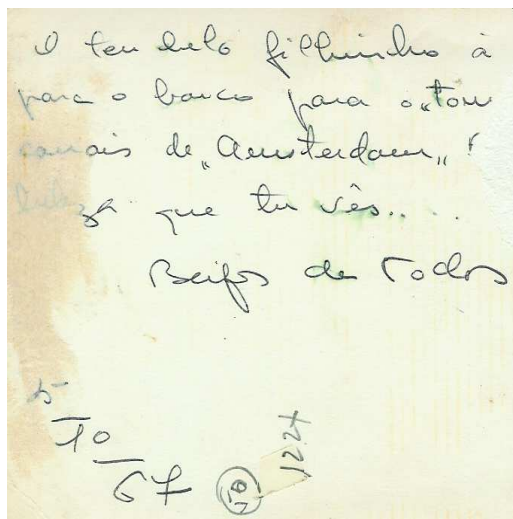
²⁰¹ informação retirada de “*Artiste à Louer*”, *Projectos 69*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002.

muito provavelmente o influenciou porque quando eram crianças, visitavam esses primos com os avós e havia um fascínio pelo pintor Emmerico Nunes, ele com os seus pincéis e as suas telas. A avó Margarida pintava aguarelas. A mãe, não. A mãe escrevia. Tinha diários. Houve um dia em que rasgou tudo.

Durante um verão em Sines, na adolescência, pouco antes de se ir embora, emprestaram-lhe uma loja, loja que estava fechada, mesmo ao lado do café mais concorrido onde caíam os turistas todos. Ele foi comprar na feira de Sines potes pequenos de barro, não muito pequeninos mas pequenos, que depois pintava com tinta-da-china e vendia.



Al Berto, 5.10.1967, Amsterdão



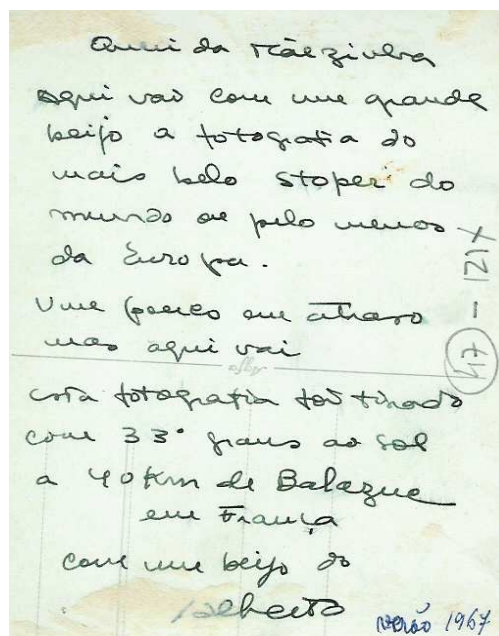
Ainda hoje uma tia sua guarda um pote daqueles. Naquele tempo andava bastante fascinado por Modigliani e o pote guarda as marcas daquela influência. Aos dezassete anos está em Lisboa, dividido entre a Escola António Arroio (pintura) e a Sociedade Nacional de Belas Artes, onde frequenta o curso de formação artística. São dois anos marcantes. Mas, na primavera de 1967, sai de Portugal. Nunca esqueceu esse 14 de Abril. Exila-se em Bruxelas, primeiro na qualidade de estudante – frequenta o curso de pintura monumental na École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels – e, mais para contornar escolhos burocráticos de índole xenófoba, como refugiado político. São os anos da utopia do Maio de 68.

“Estava fora de questão eu pegar em armas para matar alguém – declara em entrevista com Raul Oliveira para o Litoral Alentejano em Fevereiro/Março de 1993. Hoje manteria a mesma opção. A opção de ir para a Bélgica relacionou-se com o facto de existir lá a sede da ONU, era mais fácil obter o estatuto de refugiado político, documentação para frequentar as universidades. Foi [...] uma grande época de agitação social, política e cultural. [...] Apanhei tudo. O Pré/68, o próprio movimento de 68 e a ressaca dessa agitação toda. Vivia-se na altura em permanente vertigem. Por qualquer razão que não era muito consciente, senti que deveria registar num diário tudo que estava acontecendo na altura. Como a pintura é muito mais demorada de executar, requer outros meios, mais caros, à escrita basta o papel e caneta, começou assim a minha mudança para a Literatura.”²⁰²

É por essa altura que funda, com alguns amigos (Michel Bonnemaïson, Joelle de la Casinière, Sophie Podolski, etc.) o Montfaucon Research Center, no âmbito do qual publicará um livro de desenhos, *Projets 69* (1972). Faz uma exposição de pintura na galeria Fitzroy, e começa a redigir a primeira versão de *Kalon on Ice* cujo manuscrito



Al Berto, verão de 1967, França



²⁰²cf. *Litoral Alentejano*, Fevereiro/Março 1993, entrevista com Raul Oliveira

perde numa viagem a Barcelona (reescreverá o texto na Sardenha). Em 1971 toma a decisão de abandonar definitivamente a pintura. Como já gostava de escrever, não houve um esforço, a escrita veio naturalmente. Passou de uma coisa à outra sem grandes tragédias nem grandes dramas. A pintura foi ficando para trás porque começou a ser caro, era preciso um espaço e tinha também outro ritmo, era muito mais lento pintar do que escrever. “E depois a isto tudo junta-se que de facto em 71 [...] havia um diário de viagens imenso. Não era só escrito era desenhado e era onde eu arrecadava praticamente tudo o que eu encontrava pelo caminho: desde fotografias a postais, a nomes de pensões, de ruas, mapas de cidades etc. E comecei a me aperceber que nesse imenso diário, digamos assim, havia material que tinha uma qualidade e que não era propriamente um registo imediato, mas sim, apontava-me para outras preocupações.”²⁰³



Al Berto, Tournai, Bélgica, 1971

Vai à Grécia, onde escreve *Noctiluque*. A errância tem consequências, o texto perde-se em Delos. Mas o sul é uma atracção maior e será em Málaga que começa a compor as *Pages de l'astronaute halluciné*. Viaja com frenesi, Amesterdão e Londres

²⁰³ cf. *Escritores de hoje* – Rádio cultura, 1995 (?)

fazem triângulo com Bruxelas. Mesmo assim encontra tempo para fazer um estágio de animador cultural no Centre Culturel de Hainaut, e de, em Vaux, dirigir uma secção infantil de artes plásticas. Ao mesmo tempo escreve *Esquisse pour un Portrait d'Alain Petit-Pieds et Henriette Rock*. Até então, Al Berto escrevia em francês: “Comecei mesmo a escrever em francês. Estava há quatro anos sem falar português, por conseguinte, não fazia qualquer sentido escrever em português. No entanto, ele estava sempre subjacente e era divertido aperceber-me disso. Na verdade, ainda hoje dou comigo a sonhar em francês. O melhor de tudo foi reinventar uma terceira língua – que fosse francês inteligível onde se usasse ainda assim parte da sintaxe portuguesa. Deste modo fiz coisas inacreditáveis com o francês que é uma língua estruturalmente muito rígida. Talvez não seja um português correcto, mas também não sei porque teremos de escrever assim, como manda a lei.”²⁰⁴ *Epopéia antes da Queda* (1974), que destruiu, foi uma primeira tentativa de expressar-se em português. Do movimento dos capitães só se dá conta no dia 25 de Abril à tarde. Os amigos tinham-lhe falado num golpe de estado na América Latina. Mas um noticiário em português faz-lhe perceber a verdadeira origem dos acontecimentos. Volta definitivamente a Portugal alguns meses mais tarde, no dia 17 de Novembro.

“Regressei pura e simplesmente para constatar até que ponto a minha memória da infância e da adolescência estava perdida, para ver, se quisesse, o que restava.”- revela vinte e dois anos depois numa entrevista com Maria João Martins e Ricardo de Araújo Pereira para o *Jornal de Letras*.²⁰⁵

É depois deste tempo todo que chega à conclusão de que nunca se deve voltar. Que não está lá nada porque nunca está:

²⁰⁴ cf. *Jornal de Letras*, 23 de Abril de 1997, “Al Berto: O poeta como viajante”, entrevistado por Maria João Martins com Ricardo de Araújo Pereira.

²⁰⁵ *ibidem*.



Al Berto, em Tournai, Vaux, Bélgica, a trabalhar como animador cultural, 1971

– Nós não olhamos para uma determinada casa da mesma maneira que olhávamos quando tínhamos cinco ou seis anos. Se calhar, foi por isso que Proust se fechou num quarto fechado e forrado a corticite para escrever o que escreveu. Repare-se que não tenho uma grande paixão por Sines. Houve outros lugares muito mais importantes na minha vida. [...] Tenho uma grande ligação a Málaga e à Andaluzia, a Barcelona. Tudo isto, claro, depende da intensidade com que se viveu nos locais.

E quando lhe falam em Bruxelas, remata:

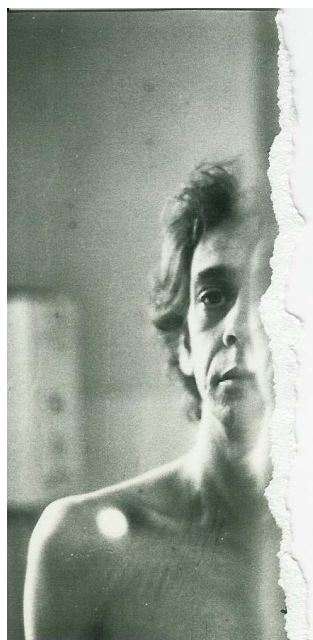
– Bruxelas é uma cidade feia. Os belgas são um povo... enfim... Olhe, os meus amigos belgas são quase todos descendentes de espanhóis, árabes, italianos, numa palavra, são tudo excepto belgas. De resto, Bruxelas marcou-me por outras coisas – pela imensa solidão em que se vivia, pelas histórias do exílio que não foram poucas, pela violência, pelo racismo.

Volta à Bélgica em 1992, no âmbito da Europália, e confirma que é muito doloroso regressar.

– Em dezanove anos, tudo mudara, e o pior é que metade dos amigos tinham morrido ou desaparecido. Hoje, Bruxelas é um imenso escritório, já não há naturais da cidade.

Regressa portanto a Portugal, a Sines e à Bélgica mas nunca volta à pintura. Até porque no momento em que passou da Pintura para a Literatura pôs-se um problema: uma morte e um nascimento, uma brecha que se abriu:

– Senti necessidade de abrir a brecha com uma coisa que era muito minha e abri o nome ao meio, uma cisão num determinado percurso. Foi a maneira de não esquecer esse abismo. Depois, Al Berto, dito à francesa, Al Bertô, é mesmo árabe e é anónimo. E há qualquer coisa no anonimato que me seduz. E o nome funciona bem em termos de se reter.²⁰⁶



Década dos anos 80,
fotografia rasgada por Al
Berto para marcar a cisão
do nome

Como um demiurgo de um mundo por vir, Al Berto, separa e separa-se ainda nos desenhos de *Projets 69*. Pressente-se nos esboços caligramáticos Um Ser que pinta, desenha, agencia as cores, cria planos, superfícies, imagina quadros, linhas de fuga que procuram um equilíbrio no movimento plástico. Trata-se de “Uma casa que é uma cidade a preto e branco onde se sonham e arriscam todas as cores, onde correm todos os riscos: ondulantes riscas nas bandeiras festivas do arco-íris, sulcos de pastas dentífricas à conquista de bocas e sabores. Uma casa cheia de urgências inventada como quem faz um filme no meio da rua e da

Europa de passagem pela estrada do mundo, rápido no salto do instinto, suave na canção do coração.”²⁰⁷ Mas há também um Outro que escreve, trabalha as palavras, os conceitos, proporciona indicações cénicas e instruções de uso, concebe uma montagem cinematográfica com referências à arte pop e ao surrealismo. Flashes fotográficos jogam a sua expressão de gesto último entre um *aparecer* da linha e um *desaparecer* mole dos contornos num branco derretido. Hortas em plástico gonflável, tesouras a cortar casas, flor – escova de dentes, *light shoe*, são nomeados e surgem em jeito conceptual em pose de retratos.

²⁰⁶ *Diário Popular*, 12 de Agosto de 1987, “A cicatriz da escrita”, Entrevista de Rodrigues da Silva

²⁰⁷ cf. Apresentação de Alexandre Melo in *Projectos 69*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002.

Ou seja, há já no pintor Alberto Tavares Um Ser que *mostra* e Outro que *diz*. E

Al Berto, Sines, 1981



é aquele que *diz* que decide e se espanta ao mesmo tempo com as

limitações do *mostrar*: “A pintura foi a minha paixão de adolescência e o desastre da minha vida quando percebi que seria um mau pintor.”²⁰⁸

Quando o Ser deixa de pintar, o nome fica a *mostrar* esta epifania da separação como o brasão de um senhorio que não existe mais.

Abandonou a pintura mas continuou a levar uma vida muito ligada às artes plásticas e à imagem em geral: “Estive nas Belas-Artes e, mesmo depois de deixar a escola, continuei a gostar muito de fotografia e de pintura. Na verdade, já consigo viver sem livros, mas não

sem imagens.”²⁰⁹

Escreve inúmeros textos para catálogos de pintura. Em 1979, DoDo, um dos componentes do curso de pintura de La Cambre e parceiro do Montfaucon Research Center expõe na Galeria Opinião em Lisboa “Lápis de Amor e Outros” e Al Berto cria a folha volante / exposição “Outros Corps (quando o DoDo desenha)”. Um ano depois cria também a folha volante para “Mitos”, de DoDo, “O Mito da Sereia Em Plástico Português”, Galeria Opinião em Lisboa. Em 1983, tem duas

²⁰⁸ cf. *Jornal de Letras*, 10 de Maio de 1988, “Al Berto, a secreta cartola do poeta”, com António Cabrita.

²⁰⁹ cf. *Jornal de Letras*, 23 de Abril de 1997, “Al Berto: O poeta como viajante”, entrevistado por Maria João Martins com Ricardo de Araújo Pereira.

colaborações, uma na exposição de Carlos Nogueira, SNBA, Lisboa, "Paisagem(s) de (Man)dar", com o poema "Persiana de Água" e uma edição privada com Paulo Nozolino e Paulo da Costa Domingos, na Frenesi, Lisboa, sob o título "O Último Habitante". Mas as colaborações com Nozolino e Paulo da Costa Domingos serão muitas. E haverá também outras exposições. Exposições e artistas a estenderem o braço e a agenciarem assim um meio que intervém na realidade e devém: artista e escritor, máquinas desejantes num único plano de imanência. Al Berto aparece, já não pintor ele mesmo, mas como instrumento num mecanismo em que o braço e a pedra, o poeta e o pintor convertem-se num corpo só nos movimentos dum devir mútuo.

Permanece incansavelmente fascinado pelo poder fixador da fotografia: "A pintura simula a vida, e a fotografia não simula nada. Mata. É um tiro, em que tudo pára. A pintura tem uma imobilidade na mobilidade, por seu lado a fotografia é a arte que mais tem a haver com a morte. É a descida aos infernos. Mas tanto a pintura como a fotografia fertilizam a minha escrita, porque são as referências que tenho, pois não há razão para não transpor para a escrita tudo o que a pode enriquecer e transformar. O autor funciona como filtro. E é tão vivo!"²¹⁰

Em 1991 publica um livro que se chama *A Secreta Vida das Imagens*, um livro – iconóstase escrito na sombra da pintura. Numa belíssima edição da Contexto poemas coabitam com reproduções de obras de pintores portugueses e estrangeiros: "[Pus] a falar os mortos. Cézanne, que tinha a sensação de que estava a descobrir uma coisa importante, a equacionar teoricamente o cubismo, sem se aperceber. Juan Gris, o cubista etéreo; Modigliani, Paul Klee, Utrillo, Suzanne Valadon... e Caravaggio, o primeiro pintor fotógrafo, pinta apanhando – gesto suspenso, o instantâneo."²¹¹ Aprendemos com eles a *lição de Giotto*, agarramo-nos à *visão de S. Pedro Nolasco*, lemos sem decore a *última carta de Van Gogh a Théo*, e descobrimos que há pintores escondidos atrás dos textos e das telas. Kandinsky é um deles. Mas há outro. Um Anónimo que se resguarda no olhar vazio de um *falso retrato de Andy Warhol* pintado

²¹⁰ cf. *Semanário*, 5 de Setembro de 1987, "Al Berto – a procura do silêncio", com Luís Figueiredo Tomé.

²¹¹cf. *Diário Popular*, 12 de Agosto 1987, "A cicatriz da escrita", Entrevista de Rodrigues da Silva.

em técnica mista (óleo e colagem). São 120x120 cm de tela, uma máscara de última hora, um gesto retido, uma camuflagem demiúrgica para um pintor nascido em 1969. Porquê 1969? Talvez por ser o ano dos *Projectos 69*. E porque o Grande Anónimo é seguramente Alberto Tavares, o Pintor do Não, “o centro do mundo dos outros” (p. 435, *O Medo*) que só se dá ao separar(-se).

– O contacto quotidiano com os artistas, o facto de se viver com artistas, desagradava-me muito – explica Duchamp em entrevista com Pierre Cabanne. [...] No grupo mais avançado da época, algumas pessoas tinham escrúpulos incríveis, mostravam uma espécie de medo. [...] O

Cubismo ainda não tinha dois ou três anos de existência, mas eles já tinham uma linha de conduta absolutamente clara, estabelecida, prevendo tudo aquilo que deveria acontecer. Eu achei insensato e ingénuo. Então, isso arrefeceu-me a tal ponto que, como reacção contra tal comportamento da parte de artistas que eu julgava livres, arranjei um emprego. Tornei-me bibliotecário na Sainte-Geneviève.”²¹²

Al Berto não. Al Berto continua manter uma próxima relação com os pintores e o mundo das artes: “Há uma disponibilidade muito grande ainda da minha parte para ir ver um pintor de que gosto muito e passar horas porque não me apetece ir ali dar uma vista de olhos e vir-me embora tal e qual como quando vou a

Al Berto, 1991, Foto Rui Martins



²¹² cf. Duchamp, Marcel, *Engenheiro do Tempo Perdido* – entrevistas com Pierre Cabanne, tr. e posfácio de António Rodrigues, Lisboa, Assírio & Alvim, 2ª Ed., 2002, p. 25.

uma discoteca sou sempre o último a sair. Acho que tenho que estar até ao fim. Se não tiver até ao fim acho que perdi qualquer coisa.”²¹³

Em Novembro de 1992, por exemplo, encontramos-lo em Sines, a coordenar as actividades do Centro Cultural Emmérico Nunes. Trabalhara aqui antes também como animador cultural. Em Novembro de ‘88, por desentendimentos com a autarquia, demite-se do cargo e regressa a Lisboa. Agora está de volta nesta casa branca acochada numa ponta da vila, com o mar a perder de vista. Branca e com algumas modulações de azul-marinho em cada uma das margens dos hiatos escuros das janelas. Mais um centro cultural de província, dirão. Mas não. Um leque diversificado de actividades, guiados pelo critério do rigor, inovação e confronto dos valores locais e nacionais procuram apoiar e incentivar projectos, sobretudo vindos da juventude. E não se trata de propaganda para justificar o funcionamento e os fundo escassos que se gastam ao longo do ano. São horas a fio de trabalho, metidos na sombra daqueles paredes. Limpeza, secretaria, recepção, oficinas de fotografia e serigrafia, o «monta-desmonta» das exposições. Labor.

Entramos. Um pequeno bar-livraria, logo à entrada, faz às vezes de recepção. Uma máquina de café, algumas revistas de apresentação espalhadas em cima da mesa baixa de vidro, fotografias a olharem de todos os lados e cartazes em todas paredes prenunciam a efervescência do trabalho. Perguntamos por Al Berto, o poeta. Uns minutos de silêncio. De vez em quando as gaivotas a soprarem pela porta compacta e pesada, agora entreaberta, o calor da tarde ou um barulho indeciso. Talvez os barcos acabados de chegar. Os gatos vadios da vila a mexerem nos vasos dos gerânios lá fora. Alberto Pidwell Tavares, director do centro, a descer as escadas. Sorri e pede desculpa pela desarrumação. Subimos ao primeiro andar. Numa sala espaçosa, folhas brancas com notas em letra miúda enchem uma mesa metálica grande. Num dos cantos, um cavalete de madeira sustenta um placard rabiscado: o registo das exposições para o próximo ano.

²¹³ cf. *Escritores de hoje* – Rádio cultura, 1995 (?)

“O centro tinha começado há seis anos com uma comissão instaladora de cooperativa cultural. Agora continua a viver fundamentalmente do apoio da entidade administrativa do Concelho que destaca os funcionários e atribui um subsídio mensal. Uma vez por outra, algumas empresas dão um apoio pontual. «Não estão motivadas para isso», refere Al Berto comentando depois: «Lá fora, a cultura é a forma *simpática* de as empresas gastarem o seu dinheiro.»

A escassez de verbas leva à procura de soluções. «Na oficina de serigrafia aceitamos encomendas para fora.» Como explica o coordenador do centro, são quase sempre cartazes para bares e discotecas, que vão depois permitir adquirir o material para o atelier.

Os cursos de iniciação à fotografia e serigrafia são um dos principais motivos de atracção dos jovens. «Aparece mais gente do que é possível aceitar», diz ele. De 12 que tiveram uma fase inicial, prosseguem agora seis numa fase de produção mais autónoma. Os ateliers funcionam diariamente entre as 18 e as 20 horas.

Entre as actividades já tradicionais do centro, conta-se o curso internacional de coros, que teve no verão deste ano a sua quarta edição. «São pessoas quase todas ligadas a coros e que se vêm aperfeiçoar. O interesse que a iniciativa desperta decorre em parte de uma peculiaridade que Al Berto revela. «A direcção coral é disciplina curricular no conservatório mas ninguém a dá. [...]

Também o apoio à arqueologia tem sido uma constante. Como objectivo a recuperação até 1998 do castelo da vila, em cuja torre de menagem terá muito provavelmente nascido o navegador Vasco da Gama. [...]

Outro sector da criatividade cultural, tem vindo a decorrer por ciclos. «Houve coisas ligadas aos livros, às bibliotecas escolares, a jardins-de-infância», refere Al Berto. Não esconde, por outro lado, o papel fulcral das exposições. É o nosso cartão de visita, diz enquanto nos encaminha pelos três espaços logo à entrada. Da «Sala das Índias» atravessamos o «Beco do Piolho» e entramos no salão maior – «Sala Emmerico Nunes».

não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não,
não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não,
não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não,
não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não,
não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não,
não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não,
não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não, não...

História dum desencontro intermitente

É breve mas poderia ser infinita. Começa no dia em que um amigo lhe fala de *Diário de um ladrão*. - Tinha acabado de fazer 18 anos. Estava na Bélgica dos 67.- Decide comprar o livro. Na primeira livraria a que se dirige não o encontra. Na segunda, não têm livros *deses*. Na terceira, o livreiro traz-lhe a obra pedida. Quando está a pagá-la repara num velho que o olha e abandona a livraria rindo baixinho. Era Jean Genet, de quem, fascinado, acabaria por ler toda a obra de um fôlego.

Meses mais tarde, um outro amigo conta-lhe que passara algures, num café, um dia inteiro conversando com um francês, velho e maluco, e mostra-lhe uma fotografia. Al Berto fica indignado no momento em que se dá conta que o tal francês é de novo Genet.

Al Berto com o seu amigo DoDo,
Rue de l'Aurore, Bruxelas, 1970



E anos depois, já em Lisboa, é chamado a Paris para participar nas filmagens de um vídeo sobre textos seus. Tem um quarto reservado no Hotel Rubens mas, uma vez chegado, é convidado a pernoitar em casa de amigos, na mesma rua. Mais tarde sabe que fora ali mesmo, no *Hotel Rubens*, que Genet morrera.

Melhor do que esta pequena introdução é Al Berto mesmo a contar. Vejamos. História:

- Eu vivi na primeira comunidade urbana em Bruxelas, conhecida pela comunidade da Rue de l'Aurore; tínhamos um prédio inteiro por nossa conta. Eu tinha lá um «atelier», pintava, na altura, e escrevia. No último andar. E no primeiro andar vivia uma personagem fascinante, um homem que era secretário do ministro para a Comunidade Europeia e que tinha uma vida dupla. Depois do

trabalho chegava a casa e parecia um vagabundo das pontes de Paris. O grande sonho dele era ter um barco e escrever livros policiais ou livros sobre televisão. Tinha duas salas de alto a baixo cheias de livros. A esse homem devo o Genet por inteiro, o Céline por inteiro. Devorei, não era necessário ter dinheiro para comprar livros, eu não tinha, bastava descer e sacar. Foi assim com o Proust, o meu «senhor da asma» [...].

Eu tive um primeiro livro que teve um contrato assinado com a Belfond e que acabei por desfazer porque a Belfond estava a aldrabar tudo. Quando chego a Paris, na época, fico num hotel da Petite Rue des Vosges, que é pertinho de Saint-Germain, um hotel de putas e bichas, num beco. O movimento do hotel era fabuloso, toda a noite entravam e saíam dos quartos, que ainda eram de terra batida. A dona, só a conhecíamos quando a Madame deitava a cabeça por uma espécie de ralo, do qual se avistava para dentro uma cama onde ela vivia o tempo todo, com um fedor imenso a mijo de cão e gato. O hotel pagava-se no «guichet» onde ela assomava, e ela não queria saber de mais nada. Fiquei neste hotel várias vezes. Quando fui viver na dita comunidade havia pessoas que tinham uma casa em Paris, e passei a ficar numa rua quase em frente ao hotel mirabolante. O Genet entra aqui por coisas mirabolantes. O meu primeiro livro era uma espécie de livro de viagens, desenhado, escrito à mão, e que eu queria que fosse fac-similado. Tinha para aí 500 páginas, com desenhos, mapas de cidades, fotografias, acontecimentos, chamadas a leituras...

Lembro-me do bilhete das cadeiras das Ramblas onde as pessoas se sentavam a descansar, e o bilhete dizia: «Pode levantar-se duas vezes sem perder o lugar para ir ao urinol.» Eu sabia que o Hemingway tinha falado nisso, e o Genet também. O livro era uma revisão de lugares de autores de que eu gostava de modo diferente. Lá fui, por exemplo, para as festas de Pamplona para encharcar-me em vinho. Há que abstrair do horrível. Tens que te estender no chão, às seis da manhã, à espera que os touros passem. A terra treme, e é uma sensação de sismo. Há coisas que por lá continuam, mesmo tirando a trupe de americanos que vêm todos os anos fazer a homenagem ao Hemingway.



Al Berto, Sardenha ou Grécia, 1967

Eu fiz uma coisa: escolhi um toureiro das festas e segui-o para todos os sítios durante a época, como um aficionado. Éramos vários a fazer isso, e escolhemos um rapazote de 16 anos que dá pelo nome de Niño de la Capea. [...] Vi-o tourear pela primeira vez, era a estreia dele. Genial!

Al Berto, Rue de l'Aurore, Bruxelas, 1970



soldados e marinheiros. Em Barcelona ainda se viam as marcas onde o ferro tinha sido serrado.

[...] Voltando ao Genet, depois desta coisa, eu fiquei numa pensão no Bairro Gótico, e andei a meter o nariz em tudo o que era sítio do Genet. O meu primeiro livro tinha o registo dessa revisitação, com coisas que

conservei quando fui publicado. Ora o Belfond é que tinha o contrato para esse livro e achou – uma tontice – que Genet poderia escrever o prefácio. Como se o Genet escrevesse prefácios. Mas o Belfond foi nas minhas costas ao Genet, com uma cópia do meu livro e pediu-lho. E pediu-me a mim para escrever uma carta, com desenhos e etc., tipo cartão de


Barcelona, nessa época, guardava os vestígios de *Diário de um ladrão*, a atmosfera. A Calle Serra de que o Genet fala era porta sim porta sim bares de bichas, sítios de prostituição, duros, onde não há muito dinheiro. Ao lado do quartel havia o célebre mictório que fez as carolinas descerem as Ramblas em manifestação. Vim a assistir a uma manifestação igual em Málaga; as bichas da cidade fizeram uma manifestação para não ser demolido um mijatório entre dois cafés, na Avenida, onde elas passavam a noite em corrupção. Esse e o de Barcelona eram com



Al Berto, Rue de l'Aurore, Bruxelas, 1970

Natal, com a «minha mensagem» para o Genet. Conclusão: o Genet nunca respondeu nem devolveu o livro, que deve ter deitado logo fora, ou então está no espólio, na arca. Bom, eu nunca tinha visto fotografias do Genet, nunca me tinha ocorrido saber como era a cara dele. Um dia, estou em Paris a comprar o *Diário de um ladrão*, que tinha lido na casa do tal senhor da Bélgica, e a senhora começa a fazer caretas quando lhe peço o livro. Ela embrulha-o, eu recuso o embrulho, e ela continua a fazer trejeitos. E há um risinho a que eu não ligo, e a mulher torce-se à minha frente. Passado um bocado ela diz-me: é incrível, você estava a comprar *O Diário* e o Monsieur Genet estava ali! Larguei tudo, fui à porta e lá o vi de alcofa, de costas. Uma visão, já careca, meio torto, velhote, como quando a gente o conhece em 70. E aconteceram mais coincidências, como chegar a casa de pessoas que não tinham a mínima ideia de quem era o Genet e mostrarem-me fotografias de uma férias na Suécia onde se vê um homem que eu pergunto quem é. Dizem-me que era um francês, um idiota que se fazia de escritor. Fiquei entupido. Aquela gente, que tinha obrigação de saber quem era o Genet, não sabia que tinha fotografias com ele. Num outro dia em Paris, quando vou para assinar o contrato com Belfond, apercebo-me que Belfond tinha comprado a pensão dos cães e da mulher onde antes eu pernoitava nas viagens a Paris. Os gabinetes dele eram no último andar, onde ele tinha uma alcatifa com um metro de pêlo e se sentava em cima da secretária como um «dandy». Só quando lá estava dentro topei onde estava: o lugar onde tinha vivido coisas importantes da minha vida era a «maison» de um editor «à la page» [...].

Nunca tive uma grande paixão, aquilo podia ser tudo um filme, um imenso filme. Acho graça, fez as minhas delícias a certa altura. O Genet é que era a força motriz. [...]
(Seleção de *Expresso*, 31 de Maio, 1997, AL BERTO – A UM DEUS DESCONHECIDO, entrevista com Clara Ferreira Alves, foto de Luiz Carvalho)



Jean, o Pescador de Souquet

Talvez que a possível homenagem (?) fosse incendiar algumas cidades para que se revelasse um rosto límpido, ou o magnífico e lodoso sexo de deus. Mas, creio que um homem como Genet, ao ter atravessado a vida e o mundo na mais recolhida fuga já não desejasse sequer o fogo, ou um rosto, ou mesmo deus que, como se sabe, chega sempre atrasado a todo o lado.

A morte nunca me pareceu uma coisa gloriosa, mesmo quando a santidade adere à pele e ao coração como um destino a cumprir, como uma peste. E, poucos, foram

aqueles que souberam **conviver** com o seu próprio Inferno.

A admiração que tenho pela obra e pelo homem que, humildemente, conheceu esse lugar de treva que é o do condenado à morte esperando a execução, exige todo o ouro do meu silêncio.

A bientôt Jean, où même le jour il fait nuit.

Lisboa, 16 de Abril de 1986
Al Berto

[*Diário de Lisboa*, 17 de Abril de 1986. Correções manuscritas do autor.]

SEJA BREVE STOP LEIA-NOS STOP

Programa Editorial Pidwell Tavares

Sob este slogan, Alberto R. Pidwell Tavares, Editor e Distribuidor exclusivo (antiga estrada de Ferreira, 6 rua Vasco da Gama, Sines, Baixo Alentejo, Portugal) dá notícias das novas produções da sua editora:

- 1) *Esboços da Morte (Cartas de amor) e Cartas de Longe* de António Madeira (também autor de *Hotel dos acácias* e *No mosto das palavras*), 1º livro da colecção “Subúrbios” (com capa de Al Berto), 1977 (fig.1).
- 2) *À procura do vento num jardim d’Agosto* de Al Berto, primeiro livro do autor publicado em português, 2º da colecção “Subúrbios” (com capa do autor), 1977.



Fig.1

- 3) *Demasiadamente Belos Para Quem Só Não Queria Estar Só* de Sérgio M.N. da Costa e Silva (com fotografias de Sérgio e arranjo gráfico de Al Berto), 1º livro da colecção “Os olhos da cidade” (texto em preparação do mesmo autor, *Málaga* (cidade maldita)), 1977 (fig. 2).

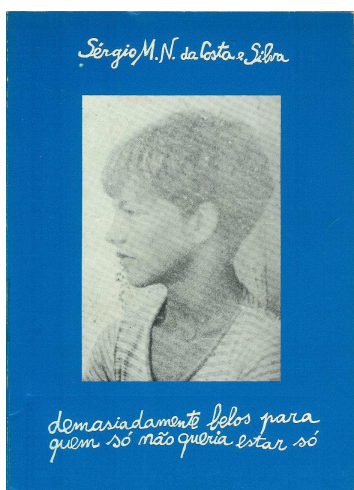


Fig.2

- 4) *Retrato de homem faca*, de Tony Duvert, Tr. Luíza Neto Jorge, 1º livro da colecção “Nas margens do corpo”, 1977 (fig.3).



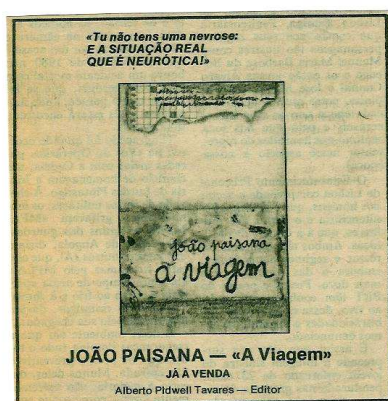
Fig.3

- 5) *Meu fruto de morder todas as horas* de Al Berto, com capa de Dodó (conhecido já por duas exposições na Galeria Opinião em Lisboa), extra-colecção, 1980.
- 6) *A Viagem* de João Paisana, 1980.
- 7) *Obliqua visão de um cristal num gomo de laranja ou perene o sangue que arrebatava os anjos vingadores* de António Cabrita, com capa de Alberto Pidwell Tavares, 1º livro da colecção “Sentir isto”, 1980.

Um editor independente, que por acaso é poeta, acabado de voltar dum tumultuoso exílio belga, abre uma livraria em Sines: *Tanto Mar*, Rua Pero de Alenquer, 2 (fig. 4). Vende livros (política, pedagogia, psicologia, filosofia, cinema, fotografia, ficção, poesia, fantástico, livros infantis, romances, ensaio, erotismo, banda desenhada, etc.), discos (música clássica, jazz, pop music, rock and roll, blues, soul music, histórias para crianças, música brasileira, etc.), objectos, posters, jogos, brinquedos. Para mais informações é só ligar ao número de telefone: 62937.

Como editor propõe um punhado de textos que demonstram uma atitude de coragem pouco vulgar no Portugal da última década dos anos setenta. Com a

O Jornal - 11 Nov. 1980



O Jornal, 11 de Novembro de 1980

denúncia de certos tabus sociais assume sem pudor uma retórica da margem oposta às poéticas do rigor e da contenção. Mas o

que mais atrai neste tipo de acção editorial é a capacidade surpreendente de não surgir nem se ostentar como alternativa seja do que for. Não estabelece diálogos, nem conflitos, não marca

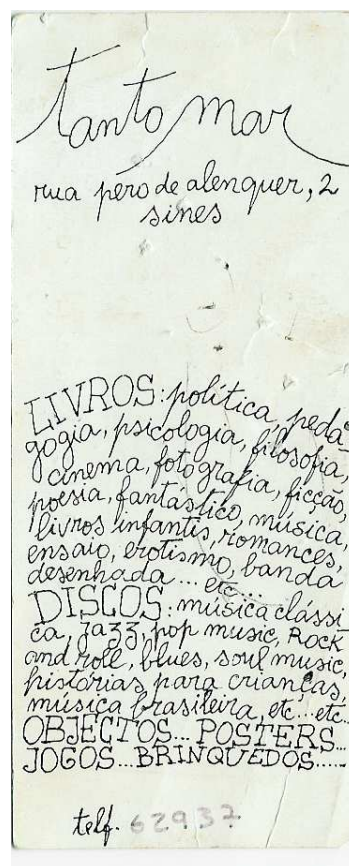


Fig. 4, marcador de livros

encontros, não se negocia nada: executa-se um projecto, agenciam-se elementos e cria-se um meio articulado de funcionamento, “uma selva própria”. Ora como misturar então Duvert com António Madeira? Como misturar a excelente tradução de Luíza Neto Jorge com autores praticamente desconhecidos e que as distribuidoras têm até aqui o cuidado de nos ocultar? – pergunta-se João Miguel Fernandes Jorge na *Raiz e Utopia* no inverno de 1978.

O projecto de Pidwell Tavares brota longe dos tentáculos promocionais das grandes casas editoriais e completamente alienado do mercado elitista dos prémios amanuenses onde escritores de escarapate perduram nas malas preparadas para férias ao lado de sapatilhas de praia e chapéus de palha.

“Foi um outro tipo de solução o de Al Berto – comenta João Carlos Rezendes Costa logo em 80 na “Gazeta do Mês”



Al Berto na livraria *Tanto Mar*, em Sines, 1977

(Nº 2º, Junho, in *Livros de Al Berto*): editar os seus e alguns outros livros numa espécie de marginalidade a todo esse sistema editorial, arriscando-se quem sabe se demasiado a ser lido apenas por quem traga no bolso alguma curiosidade e alguns dinheiros.”

Sente-se portanto neste programa editorial uma dinâmica diferente, uma preocupação básica de comportamento literário que rompe com os cordões umbilicais do cânone. É a lógica, talvez, dessas “raízes de cardos que furam pela terra calcada para nascer em lugares insuspeitados e distantes”²¹⁶.

²¹⁶cf. *Expresso*, 20 de Agosto (Setembro refere Al Berto em anotação?), in “Algumas Palavras - Uma experiência editorial nova” com Joaquim Manuel Magalhães.

A primeira e quase reflexa atitude perante qualquer esforço editorial e, em consequência, perante tal projecto também, seria *asilá-lo* com simpatia, como se costuma fazer. Plotino, se tivesse lido os textos, teria dito pela certa, que não tinham mal e que eram todos eles caminhos para o divino. Mas não basta acolher com simpatia, é preciso traçar um mapa na rede de tais comportamentos para melhor avistar a actividade deste pequeno «artesanato» editorial.



Cartaz de apresentação da editora

“Num certo sentido, ela evoca (mesmo sem o desejar), a iniciativa dos Cadernos da Marginalidade, que publicaram nos anos a seguir ao 25 de Abril, sem qualidade assinalável. A diferença principal reside na intensidade que move o projecto

Pidwell Tavares. A qual assenta, prioritariamente, na sua própria capacidade de escrita e na tentativa de radicalidade do que selecciona para publicar. Não pode deixar de ser incómodo o lançamento de um livro como *Demasiadamente Belos Para Quem Só Não Queria Estar Só*, de Sérgio da Costa e Silva; assim como não pode deixar de envolver desafio a apresentação em português de um autor como Tony Duvert [...]” – avisa elegantemente Joaquim Manuel Magalhães na cuidada análise do projecto Pidwell Tavares, “Uma experiência editorial nova”, publicada no *Expresso* de 20 de Agosto de 1980.

Mas o que é que há de tão *frágil* e *indecoroso* nestes livros para entrarem nas variações do *incómodo*? O livro de Sérgio, por exemplo, já que tanto falado, parece partir da transcrição duma fita magnética que passeia o texto por planos sucessivos da cidade e dos corpos. Há um vagar constante por ruas e por quartos cheirando a sexo onde o amor e o desejo intervêm como impulso de radicalização dos excessos que transparecem às vezes no arranjo gráfico.

Vejamos como. O *corpo de papel* abre-se com duas dedicatórias. Uma a Albino com a mensagem “Por isso e por muito mais”, outra a Alberto (editor) que reza assim:

“Obrigado por me teres ido buscar à rua, entre copos, entre putos marginalizados, fruto duma sociedade onde este povo anda embuchado, de grandes homens de letras. Teu, por esta amizade que há anos nos une por esta europa [sic], onde falamos a mesma língua.”

A capa azul-marinho parece servir de moldura a um semi-perfil de adolescente que surge também em pose de retrato na estrutura gráfica do livro. As fotografias organizam-se numa sequência narrativa em que o corpo adolescente propõe um jogo progressivo e franco de striptease. Não se trata, no entanto, de sedução pervertida, nem de prostituição. É a técnica sofisticada de comunicar sem se denunciar, de se oferecer sem se entregar, de se abrir sem se deixar penetrar pelo olhar dos outros. A simples, verdadeira revelação do corpo jovem e inocente opera como uma promessa da alegria de se dar. E o autor quer deixar isto tudo claro, logo no prefácio do livro:

“Julgo que todos nós sabemos, que por exemplo: no caso de raparigas e rapazes que fogem de casa, são de facto elas que optam pela prostituição, como meio de sobrevivência. O rapaz, ao contrário, rouba ou vive deambulando pela grande cidade. E é nestas circunstâncias, que acontece a tal entrega [...]. Quero dizer com isto, que não façamos de uma necessidade de uma cama, de um bife, ou de afectividade e até mesmo desejo sexual, um caso de prostituição. Até porque o adolescente, não escolhe normalmente sexos, mas formas de prazer sexual.

É bem isso que transparece nos textos [...]. A simplicidade, a alegria, e a verdade com que esses adolescentes se entregam a outros indivíduos.” (op. cit. p.17)

A contracapa regressa a Albino numa composição simétrica:

“Albino



*Quantas vezes desejei, ser muro, árvore,
ou retrete.*

*No dia em que o meu corpo, deixar de
respirar entre vocês. No dia em que esta
sociedade, me quiser embrulhar numa caixa,
entre cetins e flores.*

Por favor não me deixem ir!

*Levem-me para junto de uma parede, de
uma casa abandonada do vosso bairro. Onde
cada dia, em pequena homenagem mijarão
sobre o meu corpo. Como quem rega uma
semente, na esperança de ter uma flor.*

*Porém eu apodreço a vossos pés, esses pés
que foram meus passos.*

*E se jamais, tiverem saudades do meu
corpo, masturbem-se sobre minha carne que
apodrece. Eu estarei sempre lá, de mãos
cravadas em vossas pernas, de lábios erguidos
a vossos sexos.*

Como dantes, como sempre.

Por favor não me deixem ir ...



cf. *Demasiadamente Belos Para Quem Só Não Queria Estar Só*,
de Sérgio da Costa e Silva

Ontem que voltaste. E
que tão cansado de estar só me
encontreste. Adormeci na cor da
tua pele. Ao amanhecer vi teu
sexo dormido, entre minhas
mãos apertado. Beije-o como se
de teus lábios se tratasse.
Abracei-o como só a ti te abraço.
Desabrochando como flor.
Queimava-me a boca. Depois. Só
me lembro de sentir, teus dedos
entre meus cabelos cravados.

Com carinho

Sérgio”

O texto, escrito à mão numa
grelha a quadrados, antigo caderno
de matemáticas, fecha o livro em

sereno gesto de carta. O registo confessional das palavras guarda o ritmo imperfeito da respiração de quem o deixou, guarda a hesitação da mão, o sublinhar claro do nome, Albino, como se duas vezes Albino dissesse, como um nome gritado mais alto, isolado no espaço e no tempo. Ficam o azul denso do papel, duas manchas de tinta a mostrar “isto tudo é real e isso basta”. O azul, denso, mas sobretudo o nome, Albino, Al Bino, bino, berto.

Haverá ainda nestas produções algumas falhas que enfraquecem a substância dos textos promovidos pelo editor, sublinha Magalhães – o primeiro crítico literário a tomar a sério o projecto Pidwell –, a saber: “o primarismo dos bonecos que acompanham os seus livros, os trejeitos tipográficos meio gastos, o próprio nome um tanto kitsch com que o autor se denomina.” As carências, neste caso, embora não pudessem ser sonegadas, deveriam pelo menos ser consideradas *laterais* à força do projecto em si que se vê consolidado com a própria obra do poeta. Ou então, poderíamos ver nelas não a sombra de um erro, mas a possibilidade de um devir, a abertura para uma força de transformação, o poder da metamorfose, uma linha de fuga. Porque, insiste Magalhães, “há um vigor que se acentua desde o primeiro livro até este último, *Meu Fruto de Morder Todas as Horas*, e que destaca a obra de Al Berto entre os nomes mais recentes da nossa poesia. Poder-se-á sentir, ainda, a presença das conversações pós-surrealistas e pós – «beatnik». Mas acontece que essas convenções são apenas o pano de fundo continuamente ultrapassado por uma vertigem própria e por uma marca de abismo que é, indiscutivelmente, pessoal.”

A “vertigem” consegue cortar com os agentes da actualidade a favor da criação de algo de novo porque é precisamente este poder de ultrapassar as convenções, o *devir*, o *entre-tempo* que actua como esquecimento perante a memória: “Este seu último livro de memória que se fixa como exorcismo dessa memória é um inventário de ternura e despedida, de mágoa e de agressão que se organiza como um “sabbath” melancólico de metáforas sexuais, de lugares malditos, de corpos cercados que partem sem flibusteiros incursões.” (J. Magalhães) Para se tornar poeta, para devir Al Berto, Pidwell Tavares precisa da *vertigem*, do devir como de um elemento não

histórico²¹⁷. O *entre-tempo* que assim rebenta não é eterno, nem é um tempo, é um *devir-menor* que veste as cores do intempestivo.

Como sabemos, o *devir-minoritário*, no pensamento deleuziano, é um processo de transformação do trabalho literário numa experiência de dar voz a um povo que não existe, de falar uma língua estrangeira na sua própria língua e de escapar ao sistema de poder que toda a língua, nos seus usos canónicos, impõe. Neste sentido, Deleuze desdobra: “devenir-minoritaire, c’est un but, et un but qui concerne tout le monde, puisque tout le monde entre dans ce but et dans ce devenir, pour autant que chacun construit sa variation autour de l’unité de mesure despotique, et échappe, d’un côté ou de l’autre, au système de pouvoir qui en faisait une partie de majorité.”²¹⁸

. Al Berto não se vê muito alheio a esta experiência: “eu escrevia numa outra língua: *fruonticólili acádémémiliutre viertrasena pror cravilhofro pinovertsiloquúlito inbôkerterm*, qualquer coisa que cortasse de vez com o cordão umbilical.”²¹⁹ Pensamos que o caminho de Al Berto passa por este *devir-menor* no sentido de que “minorité désigne [...] la puissance d’un devenir, tandis que majorité désigne le pouvoir ou l’impuissance d’un état, d’une situation”²²⁰ Minoritário por se saber habitar uma língua marcada pela sombra de uma glória perdida, minoritário pela forma do seu desejo homossexual, minoritário por se aventurar num projecto editorial que desvenda e simultaneamente denuncia as várias inquisições que estão prestes a voltar a chamejar nas cinzas da quimera urbana onde uma “vegetação de crianças marcadas” (Magalhães) cresce à frente dos *olhos da cidade*.

Uma óptica social diferente vem acrescentar-se à óptica sexual dos “amores trânsfugas nos asfaltos do quotidiano” (Magalhães) e a actividade editorial bem como a escrita envergam a veste da resistência. De facto, na textura da obra e vida de Al Berto, criar é resistir. A criação é o mecanismo através do qual se agenciam as resistências. Porque a resistência que ele atiza tem duas faces. É humana e ao mesmo

²¹⁷ cf. Deleuze, Gilles, *Qu’est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, p. 92.

²¹⁸ cf. Bene, Carmelo e Deleuze, Gilles, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979, p.129.

²¹⁹ cf. Al Berto, *O Medo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 3ª Ed., 2005, p.27.

²²⁰ ibidem

tempo é um acto de arte. É uma luta contra e com a morte que toma a forma de uma obra de arte ou o protótipo de uma manifestação, de um combate de pessoas, de homens, afinal. E tudo isto porque – diz Al Berto certa vez algures nos finais dos anos oitenta, no programa da RTP, *Falar Claro*, com Manuel Tomás –, se põe um problema que é a sociedade. Sem entrar por coisas muito complicadas, o poeta explica-se: “Ela é feita e é organizada numa determinada ordem. Tudo que sai daí passa a ser desordem, mas mesmo dentro dessa sociedade, minimamente que se quer organizada ou que se pretende organizada. Primeiro, desde muito pequeno que as pessoas são encaminhadas num determinado tipo de sexualidade que é aquilo de uma maioria que entra nessa ordem e tudo que sair daí passa a ser uma coisa ao lado. Uma coisa que quase não tem espaço para se mexer e para viver. É óbvio que isto entretanto mudou. As coisas são bastante diferentes hoje em dia.”

Contudo, embora haja uma permissividade maior, subsiste alguma segregação, discriminação dos homossexuais. Discriminação essa da qual os homossexuais são também muito culpados, explica ele: “Porque não é formando guetos, não é escondendo aquilo que há mais de precioso ou uma das coisas mais preciosas que há na vida que é a sexualidade. E isso não tem nada a ver com qualquer tipo de sexualidade desde que ela não seja... enfim, não perturbe o parceiro do lado... Suponho que é uma coisa que faz parte duma certa felicidade das pessoas. E as pessoas não podem passar uma vida inteira a esconder uma coisa que faz parte delas intrinsecamente, primeiro. Segundo, porque penso que a vida não é uma via dolorosa necessariamente que se encaminha para um perdão ou uma redenção de qualquer coisa. A vida é aquilo que nos aparece dia a dia. E que desejamos e que nos angustia também [...]”.

Há porém que considerar seriamente o poder opressivo da sociedade que obrigou de uma certa forma à criação de um discurso de contenção, fomentou a censura e o silêncio: “É que a sociedade também não permitiu determinadas coisas e as pessoas sentiram alguma necessidade de se encontrarem em lugares e em sítios em que se sentissem muito à vontade. Isto é, pudessem gesticular, mesmo com todo o

folclore que isso implica muitas vezes. Penso que era uma questão de se sentirem em liberdade em determinado momento, da noite, do dia, etc., pronto, perceberem que ninguém os vai censurar, ninguém os reprime, que todos esses gestos que são a tradução muitas vezes dessa ternura, dessa reavaliação que eu dizia ao princípio, duma relação entre as pessoas do mesmo sexo não é uma chacota, não se transforma numa chacota, numa coisa odienta ou da parte duma maioria.”

Sabemos que a comunidade homossexual portuguesa se reúne publicamente pela primeira vez para comemorar o Dia do Orgulho Gay no dia 1 de Junho de 1995. Este Dia é comemorado mundialmente para assinalar o 28 de Junho de 1969, quando a polícia nova-iorquina assaltou o «Stonewall Inn», um bar de Greenwich Village frequentado por homossexuais, destruindo-o completamente. Embora não fosse uma manifestação de rua, como noutras capitais, a iniciativa pretendeu ser, pelo menos, o início de uma maior projecção pública da comunidade em Portugal.

A concentração lisboeta organizada na discoteca «Climacz», ao Jardim Constantino, constou de exposições, «show» travesti, «sketchs», cómicos, desfile de moda, ópera, «performances» e poesia dita por Al Berto.²²¹

Mas será que estes movimentos de apoio ou o tratamento literário do tema podem contribuir para o fim da segregação e a queda das hipocrisias? Al Berto acredita que a “libertação passa mais por as pessoas não irem à SIC de máscara para esconder a sua homossexualidade. Não há lei nenhuma que permita o despedimento de alguém por causa da sua sexualidade. Para irem de máscara, seria melhor não irem. Há que sermos coerentes! Afinal, não estamos em Cuba, onde fizeram campos de concentração para os homossexuais! A libertação passa pela modificação das ideias.”²²²

E será que assumir abertamente a sua sexualidade pode trazer problemas?

– “A primeira coisa que me ocorre é que não se pode viver com mentiras. No entanto, mesmo não fazendo uma militância homossexual, defenderei todos os

²²¹ *Expresso*, 1 de Junho, 1995, “Gays reúnem em Lisboa.”

²²² *Jornal de Letras*, 23 de Abril, 1997, “Al Berto: O poeta como viajante”, entrevistado por Maria João Martins com Ricardo de Araújo Pereira.

homossexuais que precisarem de defesa, assim como todos os pretos, chineses e amarelos em caso de racismo. A minha sexualidade surge na minha escrita porque é importante para mim. Não dou mais importância a isso do que a umas eventuais referências a botânica, caso fosse botânico.”²²³

É óbvio que no caso das minorias a única libertação possível passa por uma transmutação profunda das maneiras de pensar e sentir, mas também pela forma de se organizar como grupo para dar voz a uma *vertigem* nova. Uma *vertigem* enquanto atitude, resistência perante o sistema social canónico da maioria, mas também enquanto procura e problematização efectiva dos meios apropriados para fazerem a mudança em nome de uma época por vir.

Al Berto procura forjar, senão uma nova “identidade”, pelo menos uma personagem, um papel, uma posição enquanto editor e poeta que lhe permita criar-se a si mesmo fora das normas dominantes. A escolha dos livros passa também pela sua relação com os autores enquanto mostradores do amor homossexual mas também enquanto pessoas, amigos. A ligação que se estabelece ente editor e autores pode-se deixar entender como uma relação mais estreita mas também mais óbvia se cristalizarmos na sua estética existencial dois vectores: a “política da amizade” e uma “economia de prazeres”. Al Berto trabalha com os seus amigos e investe nas suas relações de amizade uma atenção minuciosa que passa por uma procura de intensificação dos prazeres e por uma erotização dos corpos. O trabalho editorial de Al Berto inaugura no mercado português um novo hedonismo que vai crescendo no interior de cenáculos masculinos que têm como ponto de ancoragem a amizade. *Tanto mar* e Alberto R. Pidwell Tavares, editor e distribuidor exclusivo constituem-se assim como espaços de resistência à vassalagem e imaginam possibilidades de reinvenção de si mesmo como sujeito autónomo construído contra ou à margem da norma heterossexual.

Esta posição política que Al Berto se constrói, constitui-se como uma afirmação de pertença a uma casta diferente. Ela encontra ecos no mundo francês

²²³ Ibidem

quase da mesma época. Foucault, por exemplo, numa série de entrevistas que deu nos anos setenta e até à sua morte em 1984, entrevistas que se referem à questão gay, mas também, em geral à escrita em curso da *Histoire de la sexualité*, alude à Grécia e ao Renascimento para realçar a amizade entre homens pensada como espaço cultural para a criação de novas formas de existência. Ao falar da maneira como os filósofos gregos armavam a sua existência Foucault relata: “L’austérité sexuelle dans la société grecque était une tendance, un mouvement philosophique, qui émanait de gens très cultivés ; lesquels cherchaient à donner à leur vie une plus grande intensité et une plus grande beauté. D’une certaine façon, c’est la même chose au XXe siècle lorsque les gens, afin d’avoir une vie plus belle, ont essayé de se débarrasser de toute répression sexuelle de leur société et de leur enfance.”²²⁴ Se tivesse vivido na Grécia antiga, Al Berto teria sido um filósofo austero.

Agora, sem dúvida que não é suficiente adoptar as práticas que lutam contra os convencionalismos. Al Berto sabe que “assumir as anticonvenções é o caminho de se tornar um autor convencional. Que assumir as estratégias do que foi mudança num certo momento é a forma de se transformar num mero repeditório de invenções tornadas folclore. Que não basta assumir a pose de *estar contra* para se estar efectivamente a produzir algo de novo.”²²⁵ (Magalhães) Como já foi referido por outras palavras, o que ele propõe com o projecto editorial mas também com a sua poesia não é, pelos vistos, a criação de um novo paradigma mas a possibilidade de agenciar os elementos de um acto de arte para criar um meio. O paradigma não se conjuga com as minorias. Os modelos, os protótipos são apanágios da maioria.²²⁶ A minoria não tem modelo, é um devir, um processo. O que está em causa no projecto Pidwell é uma zona de proliferação de resistências, de termos heterogéneos em contínua transformação.

²²⁴ Foucault, Michel, “À propos de la généalogie de l’éthique”, art. cit. 391.

²²⁵ cf. *Expresso*, 20 de Agosto 1980 (Setembro refere Al Berto em anotação?), in “Algumas Palavras - Uma experiência editorial nova” com Joaquim Manuel Magalhães.

²²⁶ cf. Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, Minuit, 1990, p 235: “Ce qui définit la majorité, c’est un modèle auquel il faut être conforme: par exemple l’Européen moyen adulte mâle habitant des villes... Tandis qu’une minorité n’a pas de modèle, c’est un devenir, un processus.”

Poderíamos assim, é certo, cair no paradoxo de homologar o *devenir* como modelo. Ora, se conseguimos de uma forma mais ou menos exacta delimitar o que o *devenir* pode ser, *como devenir* é e será sempre um processo novo, a gerar e desvendar caso a caso. Não devemos, no entanto, confundir *minoritário* enquanto *devenir*, processo, e *minoria* enquanto estado ou conjunto. Mais do que isso, há que tomar em conta que não é suficiente fazer parte de uma minoria para se achar forçosamente num processo de *devenir-menor*: “Les juifs, les tziganes, etc., peuvent former des minorités dans telles ou telles conditions; ce n’est pas encore suffisant pour en faire des devenirs. On se reterritorialise, ou on se déterritorialise dans un devenir. Même les Noirs, disaient les Black Panthers, ont à devenir-noir. Même les femmes, à devenir-femme. Même les juifs, à devenir-juif (il ne suffit certes pas d’un état).”²²⁷

Pelo que não podemos não dar razão a Joaquim Magalhães e confirmar que “não é artilheiro aquele que diz que sabe disparar, mas só aquele que efectivamente dispara e acerta” tendo a consciência de que “há poucos senhores do fogo” e que Al Berto pode ser um deles. “Não pelas técnicas que põe em execução, não pela pose denunciadora: imensos outros o vêm fazendo na última década entre nós. Mas por um vigor que se adivinha para lá dos mecanismos às vezes gastos, pela tenacidade com que golpeia mesmo com ferramentas de alguma ferrugem, por uma arte que se pressente ir abolir algumas técnicas menos capazes.”²²⁸

E não deixa de ser excelente que, no âmbito no mundo editorial português, possam coexistir com qualidade comparável várias tradições e práticas criando uma assinalável proliferação de diferenças.

Mais tarde, muito mais tarde, o editor Pidwell Tavares, já completamente metamorfoseado no poeta Al Berto, depara-se com o desejo de ver publicado um livro escrito a duas mãos entre o Herberto Helder e o Mário Cesariny: “Se calhar, era

²²⁷ cf. Deleuze, Gilles, *Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie* 2, Minuit, 1980, pp.356-7.

²²⁸ cf. *Expresso*, 20 de Agosto (Setembro refere Al Berto em anotação?), in “Algumas Palavras - Uma experiência editorial nova” com Joaquim Manuel Magalhães.

o livro ideal para se levar para a ilha ou lá para onde fosse, até mesmo só para um quarto de hotel. Escusava de ser editado, podia ser um exemplar único para mim.”²²⁹

Em Janeiro de 1989, a Colecção Subúrbios passa a simbolizar apenas o rasto dum projecto editorial “engraçado”. Al Berto, poeta já consagrado, galardoado com o prémio PEN-Club de Poesia em 1987, lembra-se num tom leviano e alegre da sua experiência editorial: “Eu achava engraçado publicar textos daqueles num momento em que Portugal andava entretido a ler Marx em vinte páginas. Um gajo leva uma vida para ler Marx e, se calhar, até nem gosta muito. De maneira que o que havia a fazer era dar-lhes nas trombas. Foi divertido chegar às livrarias, pespegar os livros e dizerem-te: não temos cá sítio para esta merda. A minha vingança é, agora, passar por uma livraria e ver o meu livro na montra. Sou exactamente o mesmo. A colecção subúrbios entretanto desapareceu. Primeiro por falta de dinheiro. Segundo porque aquilo não era uma editora a sério. Era um jogo. Era uma coisa para irritar as pessoas. E depois porque os subúrbios, quando a cidade cresce, deixam de existir.”²³⁰ STOP

²²⁹ cf. *Diário de Notícias*, 20 de Março de 1994, “Entre...vista com Al Berto”, com Catarina Portas.

²³⁰ cf. *Diário de Lisboa*, 27 de Janeiro, “Al Berto: uma entrevista sem fim...” com Maria José Belo Marques.

As Obsessões são eternas

Porque é que guardamos algo? O que é que nos faz arrecadar moedas, bilhetes de comboio ou um apito? Em que medida somos definidos pelas coisas que possuímos? Podem os objectos simples tornarem-se em talismãs? E se assim for, que tipo de magia lhes concede a nossa superstição?

Julian Barnes guarda ainda hoje um bilhete de comboio Rouen – Paris porque lhe lembra uma coincidência no caminho que costumava fazer durante as investigações para o seu romance, *O Papagaio de Flaubert*. Antonio Tabucchi conservava nas gavetas do seu apartamento em Lisboa uma fotografia de Anita Ekberg, saída num antigo jornal italiano. Era um fotograma do filme de Fellini, *La dolce vita* que lhe mudara a vida quando tinha 20 anos. José Saramago alberga no seu vasto património de família um agrafador em forma de rinoceronte que recebeu como prenda do próprio Salvador Dalí num dos verões passados em Málaga antes do 25 de Abril. Al Berto andou a vida toda com um espelho atrás. O espelho, enorme objecto de parede, acompanhou o poeta por todas as casas em que viveu. Mas, se calhar, não era uma prática obsessiva, nem se tratava de um objecto fetiche. Gostava também de coleccionar peões e nunca deitava as cartas fora. Escrevia sempre à mão. Sempre. Com um Rolls a tinta permanente – uma Mont Blanc. “Caríssima, percebe? Sou um clássico, tive uma avó inglesa.” – dizia.²³¹ Alimentava às vezes a ambição de confundir-se com Deus e viver num camião TIR. E beber maléficos álcoois enquanto aprendesse a odiar os seus inimigos.²³² Mas o que é que ele pensava realmente de obsessões e como as afigurava? Para responder a esta pergunta, reproduzimos abaixo o texto “As obsessões são eternas”, publicado em Fevereiro de 1995 na revista *Notícias Magazine*, p. 7:

²³¹ Público, 15 de Janeiro, 91, “Aprendo a odiar os meus inimigos – eles merecem”, em entrevista com Tereza Coelho.

²³² *ibidem*.

Acho que é fantástico ter obsessões. Pelo menos duas ou três de manhã, duas ou três à tarde e mais uma dose igual à noite. As abluções matinais devem ser perfeitamente obsessivas. Cortar as unhas, por exemplo, deve ser praticado diariamente e com a obsessividade devida. Uma outra obsessão também matinal e que em muito poderá contribuir para a reafirmação quotidiana do “eu”, é não esquecer nunca de ligar o nosso telefone para ver se estamos em casa.

Sinceramente, nunca consegui perceber se gosto mais das minhas obsessões ou das dos outros, mas suspeito que as minhas estão invariavelmente ligadas ao trabalho. Sou completamente maníaco com os papéis e com tudo o que tenha a ver com a escrita e talvez por isso aprecio imenso as pessoas que conseguem ser obsessivamente sexuais.

É difícil falar em obsessões sem tocar neste ponto, não é? É que as obsessões são um tema quente – ótimas para o inverno. Nesta estação do ano devem ser muito estimadas e praticadas sem qualquer constrangimento. Como todos sabemos, nas casas portuguesas não há *chauffage*. É por isso do maior interesse que proliferem as obsessões. Tudo tem uma razão de existir e é nossa obrigação encontrar nas coisas o seu sentido prático.

É claro que há obsessões melhores que outras. Para mim, uma boa obsessão é não querer estar sozinho.

Por outro lado, a obsessão da roupa não é das mais produtivas e deve ser tratada a todo o custo. Há pessoas que se vestem e despem duas horas antes de se decidir por uma T-shirt toda rasgada e por uns ténis que têm dois anos e que nunca foram lavados. Ora, os sintomas são mais que evidentes e o que estes indivíduos sofrem é de uma pandemia epidérmica – o [que] quer dizer em linguagem coloquial – de uma grande necessidade de mudar de pele. Se as pessoas não quiserem pactuar com a infundável lista de comprimidos que não cortando o mal pela raiz, apenas fazem com que já nem tenhamos forças para reparar no mal, devem ter coragem de optar pelos métodos antigos mas, sem dúvida os mais eficazes. Recomendo por isso uma banheira com água bem quente e depois, é só esperar pacientemente que a pele acabe por sair, como acontece às cobras, animais sinuosos mas sabedores.

Uma outra obsessão sem qualquer sentido é essa mania urbana de querer ir viver para o campo. Depois, apetece uma simples banana e tem que se palmilhar 20 quilómetros

porque ali só há bolotas. Felizmente, para quem padece deste mal, a cura é muito menos dolorosa e tudo se resolve com uma simples cesta de piquenique.

É claro que o mundo das obsessões é como todos os outros, um mundo de hierarquias e divisões. Temos obsessões cíclicas, obsessões permanentes e depois aquelas que vão maturando, tornando-se mais fortes e mais intensas à medida que o tempo passa. É dado assente que as obsessões mudam com o tempo – quando está mais húmido encaracolam. Para que as obsessões continuem a existir e para que se tornem cada vez mais insuportáveis, é preciso nunca desistir delas. E se não estamos satisfeitos a solução mais palpável é mudar de canal. Bem sei que a escolha não é muito grande mas também, cada vez há mais cidadãos que dispõem de antenas paranóicas.

A minha obsessão principal é não ser como os outros. A dos outros é não serem como eu. E há aquela que é nacional e que nos une como povo, mas essa é tabu. De qualquer maneira, existe uma outra de cariz nacional e que resume a identidade portuguesa, nivelando os mundos masculino e feminino e respondo a merecida igualdade através de um mero símbolo – as cruzes. Os nossos *gigolos* não dispensam um grande carregamento de cruzes e cruzinhas e a verdadeira mulher enquanto se queixa de dores nas cruzes pensam obsessivamente em transportar a sua cruz mas com porte altivo.

É de aproveitar porque agora é a melhor altura do ano para adquirir um bom património de obsessões. Nos hipermercados podemos encontrá-las em *rebajas* e adquirir algumas Macro-obsessões a preços convidativos. O povo precisa de ter obsessões acessíveis. Olhe, não sei mas obsessões fazem imenso o meu género!

As obsessões mais estúpidas são as de «deixar de...». Deixar de fumar, deixar de comer, deixar os prazeres da vida... francamente! Ter obsessões faz parte da qualidade de vida e o princípio é o denominador comum: quanto mais obsessões um indivíduo tem, melhor é a sua qualidade de vida. Mas atenção! Aquele que não for cauteloso e andar a ostentar as suas obsessões, incorre no sério risco de ver o Estado cair-lhe em cima cumprindo a sua incumbência de nos cobrar impostos.

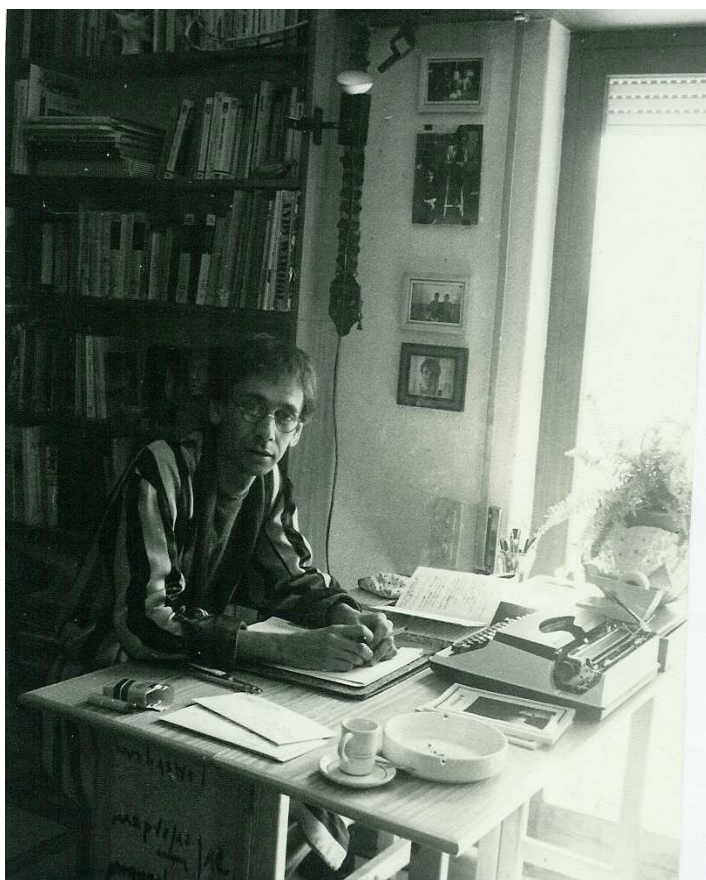
As obsessões devem ser divididas igualitariamente pelo povo. Não é justo que um cidadão tenha obsessões no valor de três Rolls Royce e outro uma obsessãozinha do tamanho de um Fiat 600. Não pode ser.

Uma das obsessões mais típicas é a dos homens terem o domínio sobre todas as mulheres. E a mais frustrante, como me parece evidente, é tentar desesperadamente ter uma obsessão e não conseguir almejá-la.

Se eu pudesse oferecer uma obsessão a alguém, oferecia-lhe a pessoa que ela mais quisesse. Embrulhadíssima. Mas para quem não tem este poder, há sempre uma boa solução: ir dar uma volta com as obsessões.

“Os dias sem ninguém”

Dizem que a paixão te conheceu mas hoje vives escondido nuns óculos escuros. Sentas-te no estremecer da noite. Enumeras o que te sobejou do adolescente rosto turvo pela ligeira náusea da velhice.²³³ Escreves.



Al Berto, Rua do Forte, 2º andar, Sines, meados dos anos 80

Achas que és um escritor e vives como um escritor. Para além daquilo que escreves inventas-te um cenário de escritor. Porque vives com mitos na cabeça e achas isso lindíssimo. Achas que um escritor deve comprar umas pantufas e um roupão. Pensas que é indispensável. Um escritor tem que ter umas pantufas e um roupão. Tem que ter uma boa caneta de tinta permanente. Tem que ter várias coisas que fazem parte do mundo da escrita, mesmo que não escreva nada. [...] Escreves e tens que viver rodeado de todas essas coisas

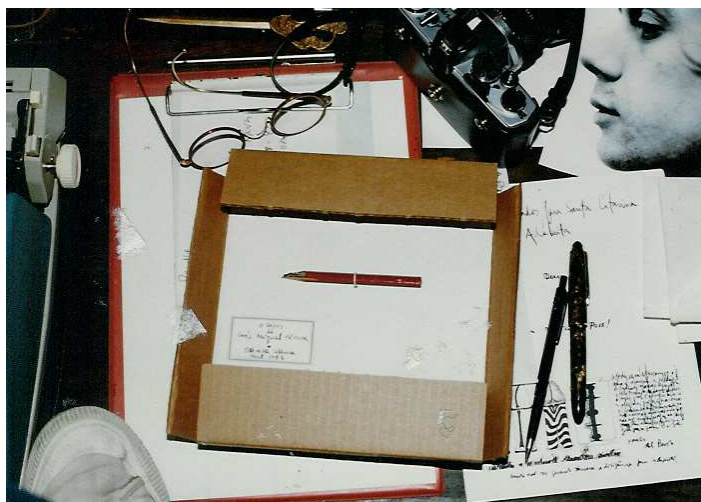
que fazem parte da escrita: os papéis, os cadernos, alguns livros. Não muitos. Perdeste um bocado a loucura de ter os livros todos, permanentemente, em cima de ti, a biblioteca ambulante em cima de ti. Não tens muito isso, já. Mas já tiveste.

²³³ cf. “Os dias sem ninguém”, com o discurso passado da terceira para a segunda pessoa do singular.

Lembras-te? Nem te deslocavas sem os teus livros. Foi talvez a última coisa que perdeste. Se calhar, já não é muito importante andar assim com tudo isso atrás.»²³⁴

O escritor tem sempre dentro dele um milhar de outras pessoas – murmuras enquanto olhas para o espelho. Vês alguém que está a precisar de um litro de café e de um bom duche para acordar, e que tem uma dificuldade imensa em se conciliar com o dia. Ajeitas o roupão para cobrires o peito desarrumado.²³⁵ Isto é muito difícil. Todas as manhãs, acordar sempre. À noite sempre é mais fácil, pelo menos reconheces-te nessa imagem.²³⁶ É óbvio. A solidão é uma coisa que se paga... Mas um escritor está acima da condição humana. Isto é, precisas nomear as coisas para que elas existam. E, no momento em que se nomeia está-se numa posição de deus ou demiurgo. Deste ponto de vista o escritor tem a possibilidade de se desdobrar em tudo, não só em pessoas mas em objectos, animais, em tudo. O universo inteiro deve estar dentro dele, senão não é um escritor.²³⁷

Presentemente só escreves em casa. E isso protege-te do exterior. Escreves sempre à mão, não gostas de computadores, mas gostas do barulho da máquina de escrever. Tens uma apetência pelo lado físico da escrita: o papel, o cheiro da tinta, as canetas. Há um lado na beleza do momento em que se escreve que tem a ver com isso e que provoca sempre



Adereços da escrita

²³⁴ cf. *Diário de Lisboa*, 27 de Janeiro, 1989, “Al Berto: uma entrevista sem fim...” com Maria José Belo Marques.

²³⁵ verso do livro *Três cartas das Índias*, “Carta da Árvore Triste (a minha mulher)”, 1983/85, p. 386.

²³⁶ cf. *Diário de Lisboa*, 27 de Janeiro, 1989, “Al Berto: uma entrevista sem fim...” com Maria José Belo Marques.

²³⁷ *ibidem*.

em ti um grande prazer, que a escrita às vezes não provoca. Odeias esferográficas. Nem consegues escrever com elas. Com a caneta de tinta permanente, a textura da tinta no papel faz parte do próprio prazer da escrita. Durante muitos anos escreveste metido na cama – e presentemente só consegues ler deitado – mas agora, como tens uma janela virada ao mar com uma vista sumptuosa, sentes-te aí a trabalhar. Quando mudas de sítio tens frequentemente tendência para escrever coisas emocionais. Há que produzir durante o inverno, porque a partir da Primavera das muita atenção aos vinhos, às comidas, às saídas nocturnas... Para dizer a verdade, não te apetece fazer nada, o Verão para ti é uma coisa muito física. Se calhar é porque és Capricórnio...²³⁸

Agora podias pôr um disco. Escolherias, sem dúvida, o primeiro dos «Stooges». Digamos



que alguns dos músicos Selecção do trabalho vídeo, *Os dias sem ninguém*
dos princípios dos anos

setenta são constelações vivas, ainda, nos anos oitenta. E nos anos oitenta o que há são ursas menores, apagam-se rapidamente. Há coisas que perduram, dizes baixinho para ti mesmo. Há coisas que ouves eternamente. Os «Stooges» são de facto um grupo que te deixa maluco. O Iggy Pop deixa-te completamente maluco. Tens uma fotografia imensa dele em tua casa. Está do teu lado direito. Paras de escrever por segundos e levantas o olhar. É das coisas que mais estimas. O Lou Reed é o outro que tal. Os «Sex Pistols» achaste muita graça na altura porque era também uma atitude e era muito forte. Era impossível ignorá-los.

²³⁸ cf. *Público*, 22 de Outubro, 1993, “Há gente demais a escrever poesia”, com Mário Santos.

A música é uma componente importante na tua escrita.

Sobretudo alguns autores como Iggy Pop, o Lou Reed e o Bowie. O Morrison teve importância numa certa altura, mas achas que o Morrison envelheceu em relação aos outros, embora continues a gostar dos primeiros discos dos «Doors», que são sublimes. Envelheceram, enfim, são demasiado marcados pelo tempo. Todos eles têm um lado camaleão que te agrada. Com uma capacidade de metamorfose espantosa.²³⁹

Mas agora escreves. E quando escreves não ouves música. Tens um ruído de fundo e normalmente é rádio. Curiosamente. Por razões óbvias de muitos anos não haver dinheiro para discos



Seleccção do trabalho vídeo, *Os dias sem ninguém*

nem para gira-discos. E faz com que haja um ruído, e muitas vezes nem identificas o que estás a ouvir. É uma companhia. Depois, por vezes há uma coisa que desperta a atenção e ouves um bocadinho mas que às vezes nem sabes quem é que está a tocar. É, como se diz, é ter uma companhia, muito mais do que ter um ruído. Isto concentra-te, obriga-te a concentrar.

Quando passas para o papel o ritmo de trabalho altera-se. És de uma disciplina absolutamente férrea: não saís de casa, adoptas hábitos alimentares frugais e tens uma capacidade de trabalho de 24 horas por dia se for necessário. É o que tu assumes como o trabalho de escritor. A primeira versão é um mapa de navegação, tens sempre qualquer coisa de residual: na passagem para o papel algo se perdeu. É preciso reaver isso e esse processo é extremamente doloroso porque há coisas que a memória apaga

²³⁹ cf. *Diário de Lisboa*, 27 de Janeiro, 1989, “Al Berto: uma entrevista sem fim...” com Maria José Belo Marques..

completamente e porque o efeito físico da escrita é outra realidade. Há uma versão, nas entrelinhas existe logo outra, à margem da folha há listas imensas de palavras, ideias para outros poemas, pequenas iluminações... Há um momento em que sentes necessidade de impessoalizar tudo aquilo, para uma primeira limpeza a sério, e isso pressupõe uma passagem à máquina. É a parte mais terrível: para não haver nenhuma emenda à mão, chegas a passar um poema 200 vezes à máquina e às vezes acabas por voltar à versão inicial, que é a mais desequilibrada mas é aquela que te agrada mais... Não guardas essas versões: mal há uma nova, as anteriores vão para o lixo. Mas o trabalho de emenda, a depuração, não te fascina, porque a tua vida é cada vez mais barroca: fascina-te é assumir inteiramente a vida de «escritor», com todos os seus rituais. Não só os próprios, mas os dos outros: ter pantufas à Tennessee Williams, bengala à Borges... Não consegues reler *Bruscamente no Verão Passado* sem ter ao lado uma arca congeladora com copos de cristal e muito uísque e um roupão e umas pantufas como Tennessee Williams aparece em fotografias. Isto complica-se quando assumas isso ao nível do que escreves: por momentos, sentes-te o actor da tua própria escrita.²⁴⁰

De facto, não tens uma boa relação com a tua própria escrita. Não é uma relação alegre, nem triste nem de prazer. É mais uma questão de necessidade e de urgência e, por vezes, salvar um dia de um tédio imenso que isto tudo é. Tens de te agarrar a qualquer coisa. Isso mete-te imenso medo porque és um homem profundamente desiludido.

De tudo que te rodeia já não há grande coisa que te entusiasme. E tens um certo receio de que eventualmente acabe mal, porque a paciência também se perde. Depois, há um medo interior, que vem de ti mesmo e que se confronta muitas vezes com situações de medo do exterior. São dois medos diferentes, mas que, por vezes, se sobrepõem e é horrível. Nesses dias não saís de casa, ficas quietinho.

É difícil sobreviver a isso e, como não és um grande adepto das depressões, reages muito mal. Violenta e agressivamente. Em certas ocasiões, reages até

²⁴⁰ cf. *Público*, 22 de Outubro, 1993, “Há gente demais a escrever poesia”, com Mário Santos.

suicidariamente, no sentido de que pouco te importa se acabou. De maneira que tens medo como toda a gente e com grande consciência de que isso em ti te pode levar a extremos.²⁴¹ Nesses dias quase não te mexes. Ficas calado.

Sabes que toda a tua escrita está contaminada pela direcção a um silêncio. Vem de um silêncio, vai para um silêncio. Talvez tenha a ver com a solidão. Cada vez tenderás a escrever menos. Deixaste com o tempo de ter o prazer físico da escrita. Tens vontade de escrever, mas na cabeça. É impossível escrever hoje sem ter a reflexão sobre esse trabalho, porque não há literatura sem vida. Escrever para quem,



Seleção do trabalho vídeo, *Os dias sem ninguém*

neste país? Não escreves para ninguém, nem para ti. Nem sequer pensas que o que escreves vai ser lido. E se é que escreves para alguém é para as pessoas que estão vivas. Não te interessa as eternidades depois de morto. Queres ser eterno, mas já! Gostavas que todos os teus livros, papéis, tudo ficasse branco no momento em que *pifasses*. Não sabes um verso teu de cor.²⁴² O primeiro poema que te ocorre são dois versos de Cesariny: «em todas as ruas te perco, em todas as ruas te encontro...». É um poema fabuloso. Estás-te a lembrar ainda de alguém que tem poemas de amor fantásticos, completamente assolapados, bem à maneira, que é a Florbela Espanca. Nunca ninguém gosta dela, é completamente desprezada, mas tu a achas muito interessante.

²⁴¹ cf. *Diário de Notícias*, 20 de Março de 1994, “Entre...vista com Al Berto”, com Catarina Portas.

²⁴² cf. *Diário Popular*, 12 de Agosto 1987, “A cicatriz da escrita”, Entrevista de Rodrigues da Silva.

Gostas imenso da palavra «pernoitar», no sentido de que quem pernoita está só o tempo de um sono e segue. Tu que andas a pernoitar há tantos anos.²⁴³ Vêm-te de repente à cabeça palavras que são de facto obsessivas na tua poesia: a cidade, a noite, a deriva, o deserto, os néons. Mas também o outro lado solar que tem a ver com a natureza. Uma espécie de entendimento das coisas naturais através de um conhecimento quase físico com elas. Isto é, saber o que é uma árvore é preciso comer um bocado dessa árvore. Comer no sentido mesmo de dar-lhes dentadas, se calhar, e saber ao que é que sabe, ao que é que cheira, como é que nasceu, como é que cresce, e como é que dá flor.

Há também palavras que detestas. Há aliás muitas palavras que jamais ousarias meter num poema. E há palavras tão extravagantes que neste momento não te ocorre nenhuma! Bem... «Indulgência», por exemplo, é uma palavra impossível de utilizar num poema.²⁴⁴ Tu que eras considerado um tipo, completamente, à margem de tudo nem podias gostar duma palavra assim. Não perdeste essa capacidade de estar à margem. À medida que o teu trabalho, como escritor, avança, a tua marginalidade existe no próprio trabalho, não em ti. Passaste a ser uma figura pública, faz parte do jogo. Agora não fazes cedências nenhuma. Nem a nível de tempo de publicação de livros, nem a nível de nada. ²⁴⁵ Só alinhas naquilo que muito bem queres e experimentas na própria pele a absoluta solidão da escrita. És o último homem no planeta, que está a registar qualquer coisa que o perturba, que não sabe muito bem o que é que é este registo ou aonde é que o vai levar, e portanto não existe nada para trás, nem existe nada para a frente. És o último homem em cima do promontório, antes de partir. És o último, portanto não há nada a fazer aqui. E, agora, o que isso pode dar a seguir é outra coisa. Quando se começa a trabalhar num livro, pensas que no dia em que vai ser publicado, é que o leiam, obviamente. O eco que tens é que não é exactamente aquilo que se espera. Umas vezes é surpreendente, outras vezes não é

²⁴³ cf. *Diário de Notícias*, 20 de Março de 1994, “Entre...vista com Al Berto”, com Catarina Portas.

²⁴⁴ *ibidem*.

²⁴⁵ cf. *Diário de Lisboa*, 27 de Janeiro, 1989, “Al Berto: uma entrevista sem fim...” com Maria José Belo Marques.

nenhum, e outras vezes é agressivo ou apaixonado ou... talvez o melhor nisto tudo são as cartas que recebes. São muitas vezes cartas anónimas, cartas assinadas de gente que não conheces de lado nenhum. Que às vezes lê um poema, lê um texto, ou lê um livro e também há quem escreva que leu tudo duma ponta à outra e aliás lembram-se melhor do que tu daquilo que já disseste ou já fizeste. E é muito curioso isso, porque é das coisas mais extraordinárias, porque desde promessas de cama até à paixão absoluta de que “não quero ler mais nada de que aquilo que você escreve” às coisas mais exageradas deste mundo. Quicá isso seja o único eco compensador que se tem da escrita.²⁴⁶

Os outros escritores se calhar não te interessam. O que te interessa é a tua vida. E assumes esta posição também por uma questão de coerência. A tua escrita está muito ligada a toda uma memória cultural que tens. São coisas de que gostas (e cada vez gostas menos de coisas). O caminho foi-se estreitando. Em vez de se alargar, foi-se estreitando. Pensas que se estreita cada vez mais. Fecham-se as portas. Conforme avançamos fecham-se portas, é o contrário daquilo que as pessoas dizem. E o escritor não abre portas a ninguém que vem atrás, fecha. O Pessoa fechou portas, o Camilo Pessanha fechou portas, o Herberto Helder fechou portas, toda a gente fecha portas. Não sabes se fechaste portas. Algumas tens consciência de que fechaste, até para ti mesmo. Há coisas que nunca mais poderás tocar nelas. Está arrumado. E isso está ligado à vida. A escrita não é uma coisa separada da vida, não pode ser. Como não tens nem as paranóias da celebridade, nem da fama, nem da glória, nem da posteridade, tens que estar aqui precisamente. A tua posição no meio desta tralha toda, que é a literatura, que é Portugal, que é tudo isto, é muito simples, estás vivo. E, enquanto te sentires vivo, estás. E acabou.

Já não sabes o que é a realidade e o que não é. Inventas tanta coisa, tens a cabeça tão cheia de memória, de recordações e coisas que já não sabes muitas vezes se as coisas se passaram de facto como continuas a recordá-las ou se se passaram de outra maneira. É que, se calhar, vais inventando de determinada realidade, de

²⁴⁶cf. *Escritores de hoje* – Rádio cultura, 1995 (?).

determinados acontecimentos, a tua própria realidade que é outra coisa. E é por isso que, se calhar, um dia deixarás de escrever. É bom deixar de escrever. É bom acabar com tudo. As coisas têm que ter um ponto final.²⁴⁷

Restam-te os corredores de vidro onde podes afogar os restos carbonizados do corpo. Abres a porta que dava acesso ao pátio. Desces os degraus musgosos do pátio. Atravessas o jardim de alvenaria onde viveste todo este tempo antes de te precipitar.²⁴⁸ Pensas em ti. Nas pessoas. Nalgumas. Homens. Mulheres. Na realidade, interessa-te pouco a dicotomia masculino/feminino. Preferes a androginia. O sexo não é relevante, assim a tua posição masculina não escamoteia o feminino. A mulher surge com o ar matriarcal de mãe e amante que adquire uma sabedoria ligada à casa.²⁴⁹ Tentas não cair nos mesmos erros. Na verdade, só se ama uma ou duas vezes na vida. O resto são formas de reviver algo que foi muito intenso.²⁵⁰ Escreves tudo isto e de repente sorris. Qual é a palavra que melhor rima com amor? *Estupor*. Acontece sempre a uma certa altura o *és um grande estupor*. Sorris enquanto o lábio inferior começa a tremer: o que é que te custa mais a perder? A juventude ou o amor? Envelhecer... pode-se perder a juventude ganhando outras coisas. O amor, a capacidade de amar é pior. E no entanto parece-te estranho falar do amor porque o que de facto te acontece são paixões. E é tudo muito violento. Nunca foste homem de meias tigelas, gostas disso. E neste sentido, as coisas tornam-se-te simples: é para odiar, ou é para ter uma grande paixão.²⁵¹ Tão simples que consegues escutar o bater do tempo sob as pálpebras e o terrível som da máquina de escrever:

“se um dia a juventude voltasse
na pele das serpentes atravessaria toda a memória

²⁴⁷ cf. *Diário de Lisboa*, 27 de Janeiro, 1989, “Al Berto: uma entrevista sem fim...” com Maria José Belo Marques..

²⁴⁸ versos parafraseados de “Os dias sem ninguém” do livro *Uma Existência de Papel*, 1984/1985, p. 515.

²⁴⁹ *Semanário*, 5 de Setembro, 1987, “Al Berto – a procura do silêncio”, com Luís Figueiredo Tomé.

²⁵⁰ *Jornal de Letras*, 23 de Abril, 1997, “Al Berto: O poeta como viajante”, entrevistado por Maria João Martins com Ricardo de Araújo Pereira.

²⁵¹ cf. *Expresso*, 31 de Maio 1997, “AL BERTO – A UM DEUS DESCONHECIDO”, entrevista com Clara Ferreira Alves, foto de Luiz Carvalho.

com a língua em teus cabelos dormiria no sossego
da noite transformada em pássaro de lume cortante
como a navalha de vidro que nos sinaliza a vida

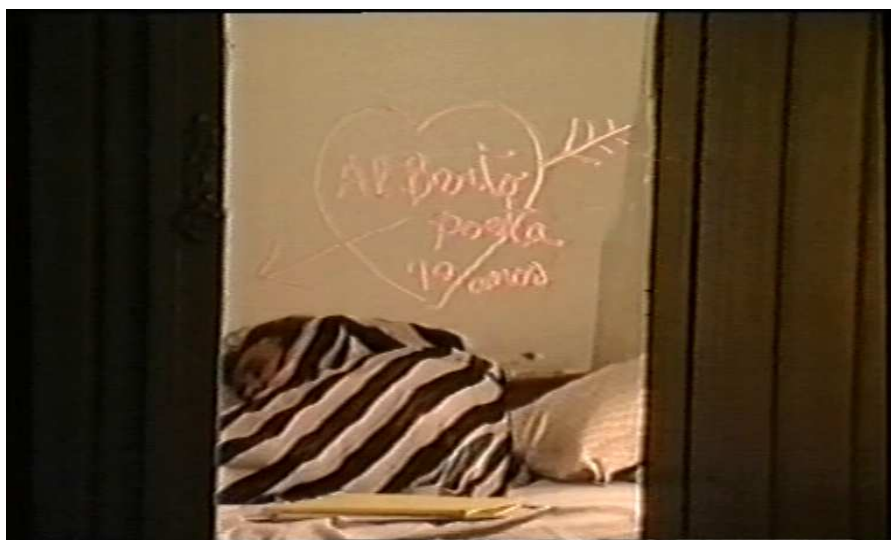
sulcaria com as unhas o medo de te perder... eu
veleiro sem madrugadas nem promessas nem riqueza
apenas um vazio sem dimensão nas algibeiras
porque só aquele que nada possui e tudo partilhou
pode devassar a noite doutros corpos inocentes
sem se ferir no esplendor breve do amor

depois... mudaria de nome de casa de cidade de rio
de noite visitaria amigos que pouco dormem e têm gatos
mas aconteça o que tem de acontecer
não estou triste não tenho projectos nem ambições
guardo a fera que segrega a insónia e solta os ventos
espalho a saliva das visões pela demorada noite
onde deambula a melancolia lunar do corpo

mas se a juventude viesse novamente do fundo de mim
com suas raízes de escamas em forma de coração
e me chagasse à boca a sombra do rosto esquecido
pegaria sem hesitações no leme do frágil barco... eu
humilde e cansado piloto
que só de te sonhar me morro de aflição”
(do livro *Rumor dos fogos*, 1983, p. 332)

De repente a máquina pára e as palavras acabadas de escrever continuam a
fazer um ruído de fundo. Um rumor de corpos ausentes congela-te os sentidos. A

máquina pára e assinas com batom encarnado no espelho que te persegue o sono: Al Berto, 40 anos, poeta.

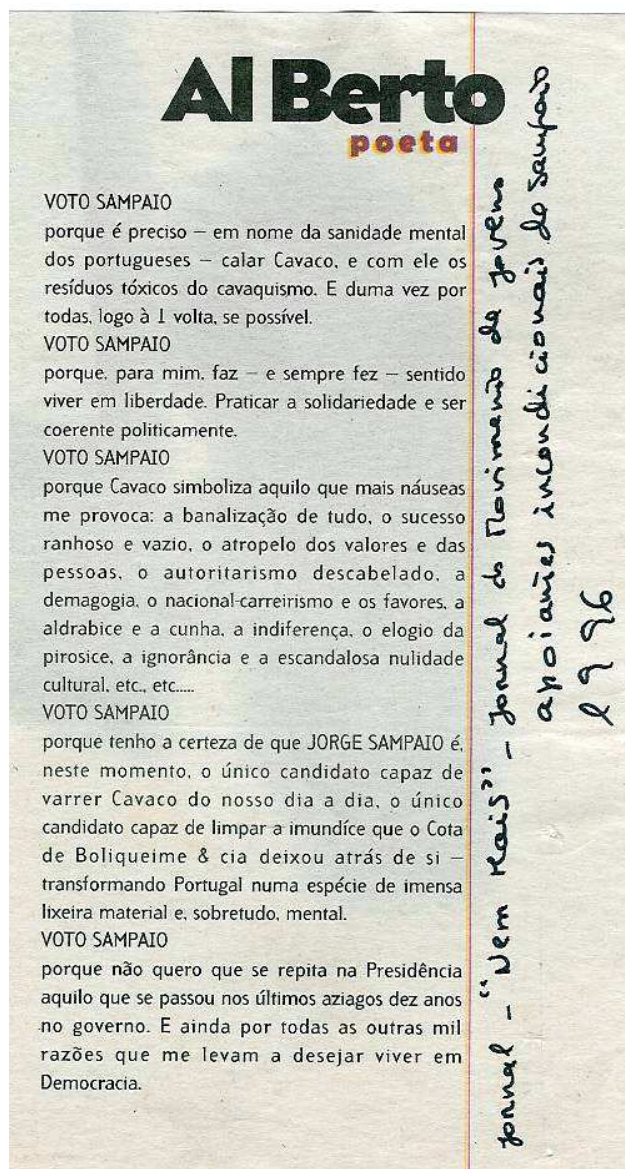


Seleção do trabalho vídeo, *Os dias sem ninguém*

No dia 29 de Abril de 1989 a RTP2 passa às 22h00, no programa *Lusitânia Expresso*, mais quatro trabalhos em vídeo, sob o signo do «experimentalismo»: *Le Train*, uma ficção de origem canadiana, assinada por François Girard, *Nautilus* um trabalho sobre a moda de Jean Paul Gaultier, *Lavabo* uma produção francesa que se apresenta como uma espécie de «apanhados» e, finalmente, uma realização portuguesa, assinada por Paulo Miguel Forte, que sob o título *Os Dias Sem Ninguém* se baseia na poesia de Al Berto. O filme conta com a participação de Julieta Aurora, Gabriela Amador, Paulo A. Patrício e Al Berto. As pinturas utilizadas pertencem a Luís Silva, António Correia, Carlos Nogueira e as fotografias a Helder Lage. Tem como assistente de produção em Sines a Julieta Aurora. É dedicado a Al Berto e Julieta Aurora, a sua grande amiga.

O poema acima transcrito foi escolhido como inscrição final do filme. Al Berto apresentou-o quase que obsessivamente em todas as leituras públicas ao longo de toda a sua vida. Acreditava que a sua obra se podia reduzir a um único texto. Aquele.

VOTO SAMPAIO



Homem de esquerda e veemente apoiante de Jorge Sampaio nas eleições presidenciais de 1996, Al Berto não hesita também em declarar abertamente as suas antipatias.

Vota Sampaio “porque é preciso – em nome da sanidade mental dos portugueses – calar Cavaco, e com ele os resíduos tóxicos do cavaquismo” diz ele num manifesto gesto político divulgado no jornal *Nem Mais* – Publicação do Movimento de Jovens Apoiantes incondicionais de Sampaio, em 1996. O discurso mordaz contra Cavaco Silva e contra “a banalização de tudo, [...] o atropelo dos valores e das pessoas, o autoritarismo descabelado, a demagogia, [...] a aldrabice e a cunha, a indiferença, o elogio da pirosice, a ignorância e a escandalosa

nulidade cultural” que o “Cota de Boliqueime & cia deixou atrás de si” constrói assim a razão da sua intenção de voto sem esquecer, no entanto, a necessidade de que se

mantenha uma coerência política e o desejo de que sejam respeitados os princípios fundamentais da democracia em Portugal.

No mesmo registo corrosivo, pouco tempo depois de ter recebido de Mário Soares a medalha de Oficial da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada, em Junho de 1992, Al Berto, Director do Centro Cultural Emmerico Nunes, em Sines, não poupa a críticas alguns ministros que andavam a afirmar em público que os livros portugueses são aborrecidos.

Se a medalha viesse do Governo, não aceitaria porque recusa ser um poeta do regime. Mas vindo do Presidente da República é diferente:

“Soares tem sido um divulgador permanente da política portuguesa. É um homem que procura estimular os escritores mais novos, sem pôr de lado os menos novos.”²⁵² Espera que o próximo Presidente seja tão bom quanto ele. A direita nunca lhe interessou rigorosamente nada. É decididamente um homem de esquerda sem partido. Aliás, odeia a disciplina partidária.:

“Não conseguiria ser militante partidário 24 horas. Prezo e defendo uma absoluta liberdade de ideias mesmo que elas possam ser polémicas e contraditórias.”²⁵³

Agora, não quer dizer que seja um adversário da política mas sente uma certa aversão relativa ao discurso político enquanto tal:

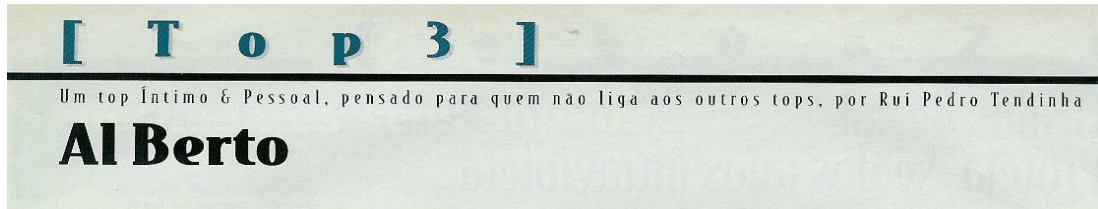
“O acto político como é praticado mete-me náuseas. Os políticos em geral são uns aldrabões. Com 44 anos, admito que não acredito no discurso político. Se nos oferecem caramelos é para nos darem depois vinagre. Sou um espectador da política, à qual vou assistindo e rindo.”²⁵⁴ Dixit.

²⁵² *Actual*, 16 de Julho de 1992, “Um dia com...”, entrevistado por Alcídio Torres.

²⁵³ *ibidem*.

²⁵⁴ *ibidem*.

Top 3



[*Notícias Magazine*, 20 de Março de 1997, p.71]

“O poeta Al Berto não tem nada contra os tops, apesar de saber que podem levar a desvios de gostos. Num momento em que luta com uma grave doença e acaba de lançar o seu novo livro, *Horto de Incêndio*, Al Berto escolheu para nós um top 3 muito dele. Um top de cumplicidades.

1º Exposição: *Suspiros de Chumbo* de Paulo Nozolino, no Teatro Nacional S. João, no Porto

Está patente até final de Abril. Esta exposição vem para o meu top por uma questão de cumplicidade, pois o Paulo já tinha feito a capa do meu livro *O Medo* e também a deste novo livro. [...]

2º CD/Livro – *Poemas em Voz Alta*, de Nuno Júdice, ditos por Natália Luiza (Ed. da Casa Fernando Pessoa)

Esta é uma colecção que as pessoas deviam conhecer imediatamente. É muito bem feita e muito bem produzida. Trata-se de uma caixinha com o livro e o CD lá dentro. [...]

3º Livro – *Duras – Romans, Cinéma, Théâtre, Un Parcours 1943-1993* (Col. Quarto – Gallimard)

Este volume assinala os dez anos sobre a morte de Marguerite Duras e tem mil e tal páginas. [...] A relação que tenho com Duras é como uma banda de rock: ou se gosta ou se odeia. [...]

O que anda a fazer?

Sobre o meu novo livro, *Horto do Incêndio*, não há muita coisa a dizer. Este livro é o que é. Também não é muito alegre, mas também nunca escrevi coisas muito alegres. O livro

está dividido em duas partes, uma delas poemas que escrevi em 96. A outra parte foi escrita propositadamente para se integrar dentro de um espectáculo que foi *Os Filhos de Rimbaud*. [...]

Neste momento, estou a rever provas para a terceira edição de *O Medo*, onde vai entrar tudo, ou seja, mais inéditos e novas edições do *Lunário* e de *O Anjo Mudo*. Vou trabalhar também com a Isabel Soveral, uma música da nova vaga que tem uma encomenda da Gulbenkian, que é uma espécie de ópera em três partes. Vou escrever os poemas que serão integrados dentro de textos meus que a Isabel já escolheu. Além disso, vou recuperando da minha doença.”

“o que vejo já não se pode cantar”

ouve-me
que o dia te seja limpo e
a cada esquina de luz possas recolher
alimento suficiente para a tua morte.

Al Berto, *Horto de Incêndio*

1997. Nesse momento, o seu caminho é o do silêncio: “a noite está próxima”²⁵⁵. Olha para trás, para o que fez e percebe que todos os seus livros tiveram um carácter de urgência. Cada livro seria terminal no sentido de que seria o último e de que depois daquele nunca haveria mais nenhum. Dá-lhe ideia de que os livros são estilhaços de um caminho e que se vão encaixando uns nos outros. Um caminho com alguns desvios: *A seguir o Deserto* (1984) é uma coisa ao lado, *Três Cartas da Memória das Índias* (1985), se calhar, *Lunário* (1988) é outro. Embora não haja uma maneira de os pôr todos a seguir, há uma certa coerência que os relaciona. Numa primeira fase, a escrita teve um efeito terapêutico, no sentido mais nobre da palavra. Agarrou-se a ela como o sobrevivente a



Seleccção do trabalho vídeo, *Os dias sem ninguém*

uma jangada e foi resistindo ao mundo. Numa segunda fase, a escrita torna-se-lhe

²⁵⁵ verso de “morte de rimbaud dita em voz alta no coliseu de lisboa, a 20 de novembro de 1996, in *O Medo*, p.635.

outra coisa, mudam os ritmos, muda a forma. “São essas viagens pelo medo e a noite.” *Horto de Incêndio* é outro salto. Escreve cada vez menos e sempre achou que a escrita também silencia. Acredita que escrever poemas é o modo de encontrar o silêncio e uma certa sabedoria, onde já não é preciso pôr as palavras no papel. O sentimento de perda é ligado a todos os seus livros mas neste é maior: “Há muito tempo que não escrevia poemas e quando recomecei percebi que havia uma atmosfera comum, um eco que os ligava. E achei que estava a falar de coisas que nunca tinha falado: a sida, uma morte muito mais física e perda de coisas físicas. O livro resulta de um olhar muito próximo de acontecimentos que me perturbaram.”²⁵⁶

Provavelmente desaparecerá como autor que publica. Já não tem essa necessidade absoluta de se confrontar com o exterior. *Horto de Incêndio* reflecte tudo isso e uma melancolia perene. Uma melancolia que talvez se tenha refinado: não é nem maior, nem menor. Quem sabe? Apeteceu-lhe falar do que lhe toca e arrisca um certo ascetismo. Continua a acreditar na poesia, considerando-a a única linguagem possível: “Se Deus existe, será por seu intermédio que falamos com Ele. As metáforas dir-se-iam resíduos de algo que nos escapa.”

Sente, por outro lado, que não podemos permanecer alheados do que nos rodeia. “Entrámos numa época de manipulações, de enxertos. Pensamos que temos de salvar as baleias, mas talvez tenhamos primeiro de nos salvar a nós próprios porque pusemos de lado os afectos.” Mantém um relacionamento com o mundo, que passa pelos afectos, do ódio à paixão, do repúdio ao espanto. O espectáculo que lhe interessa é o dos sentidos. Das pessoas ficaram-lhe as marcas do que se viveu repentinamente, intensamente e que acabaram do mesmo modo. Tem sempre a sensação de perda. É o tal silêncio, a escrita serve-lhe para o despojamento interior.

“Todo este excesso de exposição, do actor que se mostra, deixa fotografar e não tem papas na língua, faz parte desse percurso de silêncio. Tudo se foi apurando.

²⁵⁶ As citações utilizadas neste capítulo têm como origem as últimas duas entrevistas dadas por Al Berto, a saber: Diário de Notícias, 26 de Abril, 1997, “Dor e silêncio das ruas vazias”, entrevista a Al Berto por Ana Marques Gastão e Expresso, 31 de Maio, 1997, AL BERTO – A UM DEUS DESCONHECIDO, entrevista com Clara Ferreira Alves, foto de Luiz Carvalho. Por economia, textual optámos por referir só uma vez ao princípio.

A amizade, por exemplo, passou a ser ainda mais importante. E não importa que não nos vejamos. *Lunário* tem esse lado de grupo de amigos, vai rodando em torno dos sentimentos, da separação, da perda. É um livro sobre a dor. *Horto de Incêndio*, também. Tudo se foi esvaziando. É como ir caminhando dentro de uma cidade até se chegar aos subúrbios. Depois vêm os campos e as ruas que já não têm nome... Conforme se desumanizam, vão-se esboroando. Já ninguém se encontra. Somos microdesertos.”

Já não precisa de mar. Pode vê-lo sem uma gota de água à sua frente. Já não precisa da sua biblioteca. Podem pegar fogo aos livros todos. Já não lhe fazem falta. Agora leva a biblioteca toda dentro de si. Na cabeça. Não se propõe nada, a não ser alguma perfeição, que espera, contudo, nunca atingir: “Estou-me nas tintas para o arrumadinho. Sei que sou um homem profundamente imperfeito.”

Às vezes tem saudades daquilo que ainda não aconteceu. Sente às vezes uma certa nostalgia do futuro, daquilo que não irá acontecer porque sim, “a noite está



Seleção do trabalho vídeo, *Os dias sem ninguém*

próxima” e não vai ter tempo, ou ele vai trai-lo.

Quando escreveu “sou o centro sísmico do mundo”, quis falar dos reflexos do que o rodeiam porque não acredita em poetas de apartamento. Gosta de contar histórias. Todos os seus poemas o fazem, têm núcleos de ficção. Houve um

momento em que era urgente exprimir-se. Fê-lo por meio da poesia, mesmo com maus textos: “São pontos que vão de uma treva a outra treva, que acabam por iluminar um bom poema, filamentos que ligam estilhaços, os diamantes. Sei que tens

alguns. Não sou ingênuo. Quero assumir aquilo que fiz por inteiro. Essa é a minha condenação, porque sei que poderia fazer uma escolha. Sei que tenho leitores de 17 anos e isso dá-me felicidade.”

A “Morte de Rimbaud” surge já com os outros poemas do livro quase concluídos. Partiu da ideia que o texto poderia ter uma espécie de eco oral daquilo que escreveu anteriormente, usando dados biográficos de Rimbaud e tendo a consciência de que ele é uma das suas referências. Mas tudo isso cai no momento em que adoece. Já não consegue salvar o texto dessa mancha: “Quando li o poema, no Coliseu, em Novembro de 1996, estive a anunciar a minha morte sem que as pessoas o soubessem. Talvez seja um privilégio um poeta anunciar a sua morte. Durante 15 dias vivi nessa expectativa do fim. Todos os dias morremos muitas vezes: as perdas, os erros, aquilo que arrumamos dentro de nós... Seria ideal atingir o momento da morte com uma grande serenidade. Yourcenar disse que queria morrer de olhos abertos e atenta. O mesmo digo eu.”

Há uns anos queria a eternidade e para já. Agora já não lhe interessa saber o que lhe acontecerá quando aqui não estiver fisicamente, nem se preocupa com o futuro dos seus livros: “No momento em que o coração parar, gostaria que tudo se apagasse, obra, bilhete de identidade...



Seleção do trabalho vídeo, *Os dias sem ninguém*

Que tudo ficasse branco. Quando escrevi esse poema já não havia palavras que pudessem reproduzir o pavor que estava à minha frente: a doença, a morte. [...] A morte mais bonita não é a do desgaste físico, mas a da sublimação. O corpo podia

sublimar-se lentamente até não deixar matéria nenhuma, nem lixo, nem sangue, nem veias...”. Tem, no entanto, um sonho um bocado impossível de ser lembrado só através da tradição oral. Quando em 1991 o puseram pensar num possível epitáfio²⁵⁷ respondeu levianamente pensando talvez que a morte o pudesse esquecer: “Agrada-me esta imensa mentira roubada a um amigo: «O que é verdade nunca acaba.»”.

Inquieta-o cada vez mais a dimensão espiritual da morte: “O corpo é um invólucro de algo. Tem de haver uma força qualquer, algo de muito maior do que o lado físico. Haverá sempre um fim. Gostaria, no entanto, de não morrer distraído.” Agrada-lhe a ideia de transcendência como possibilidade de seguir o caminho, apesar de tudo. Rejeita a ideia de suicídio e agarra-se a histórias que não parece que fossem uma coisa muito séria: “Uma senhora já me disse que eu fui um grego antigo, que fui um pato... [...] O grego parece que se fartou de viajar entre as ilhas. Curiosamente quando ela me disse isto, eu tinha acabado de fazer uma série de desenhos com patos. Estão-me sempre a acontecer coisas estranhas. Há um astrólogo português, meu leitor, que tomou a liberdade de me escrever uma carta com dez páginas, dizendo-me que tinha feito o meu mapa no céu. E contando-me coisas tão estranhas como «o seu pai morreu entre os três e os cinco anos». Ou teve uma infância assim, uma adolescência assim. E batia tudo certo, não quis saber mais, mas ficámos amigos. Proibi-o de ir mais longe.”

Al Berto está doente. Muito doente. Não pode esconder que tem um cancro: “E eu quero que esse cancro desapareça, uma vez que, segundo me disseram, é curável. A luta não se faz só com pastilhas, mas com a cabeça. Se fosse seropositivo, também o assumiria. Houve um momento em que pensei estar tudo perdido. Alguma coisa mudou. Ter estado do outro lado e estar agora aqui causou-me um grande choque emocional. E deu-me força para lutar.” Já esteve mais vezes mal mas havia sempre a possibilidade do travão. Agora não: “Aqui não há travão, é uma violência repentina. Que não escolhi. O corpo falha sem pedir licença.” Fica ainda a esperança de que basta querer com todas as suas forças para vencer porque, diz ele – em finais

²⁵⁷ cf. entrevista com Tereza Coelho, *Público*, “Aprendo a odiar os meus inimigos”, 15 de Janeiro, 1991.

de Maio numa belíssima entrevista a Clara Ferreira Alves –, antes de ficar sem nada, tem ainda a sua cabeça. A cabeça, no entanto, despede-se sem avisar e o corpo cansado começa a partir, mesmo quando deitado. Viaja dentro de si “enquanto a língua segrega uma saliva exterminadora” (*O Medo*, p.639). O que é que lhe resta da vida? “Efémeros passos, surdas gargalhadas, ideias que se evaporam lentamente.” (*O Medo*, p.639)

É na altura dos ensaios para o espectáculo *Os Filhos de Rimbaud* que surgem os primeiros sinais da doença. O tratamento segue com altos e baixos no início de 1997. A quimioterapia começa a fazer efeito. A irmã, Lai, rapa-lhe o cabelo como fizera trinta anos antes em Paris. Emagrece muito. Sente-se cada vez mais fragilizado. Participa, no entanto, nos encontros de La Maison de La Poésie m Paris, durante o mês de Março. Em 25 de Abril é internado no Hospital Santo António dos Capuchos em Lisboa com dores de cabeça muito fortes. É sujeito a análises e passado algum tempo descobre-se-lhe o tumor mãe no cérebro. É operado duas vezes. E logo a seguir à primeira intervenção cirúrgica percebe que é o fim. A noite estava realmente perto. Decide despedir-se dos amigos e num Sábado e Domingo em finais do mês de Abril vêm todos dizer “adeus”. Clara Ferreira Alves lembrou-se desse dia e deixou registado o rasto desse último olhar: “Um dia tive de ir ao hospital ver o al berto [sic]. [...] estava deitado, e percebi que ele já percebeu que se pode viver sem nada mas precisa-se da cabeça, que é o lugar onde se tem tudo. Mesmo a cabeça rapada. O al berto não gosta de hospitais. São lugares onde a vida se reproduz com dificuldade e as orquídeas se suicidam nas jarras. [...] Agora o al berto está arrasado de mágoa, arredado do princípio da alegria. Não pode viajar dentro da cabeça, mesmo rapada, e caminha devagar. Os olhos apartam-se de nós, e depois ele regressa e atira uma palavra, a sorrir. «AMOR SEMPRE!» Não é lirismo do hospital, não pensem. O al berto nunca foi dado a delíquios.”²⁵⁸

A noite está verdadeiramente próxima e ele não consegue imaginar, não quer acreditar que se morre sozinho. Aterroriza-o pensar que não poderá levar a camisola

²⁵⁸ in *Expresso*, 31 de Maio, in “A Pluma Caprichosa”: “O Poeta em aberto”, texto de Clara Ferreira Alves, p. 112.

tecida pela mãe. Será que as calças que lhe deram haveriam ainda de se ajustar ao seu corpo? A camisola de gola-alta e o seu gorro de lã para que frios nortenhos o preparam? Que noite habitarão os seus botões de punho e a écharpe branca? E o corta-papéis, as canetas e o tinteiro, a caixa de agramos, o agramador, os óculos de sol e a régua de madeira do seu avô, António José Simões Raposo, a sua caneca de café, o pote de loiça onde colocava lápis e canetas, os papéis – recibos, facturas, cartas e notas deixadas ao azar – porque é que não se desfazem todos no crepúsculo do seu último relógio? Que horas serão então? Que horas são agora dentro do corpo silenciado na cama amorfa de hospital, quarto 8. Há dias em que as fulgurações do real não atingem o limiar da consciência. Por fim, o silêncio. Sem palavras, sem gestos, sem pessoas. O corpo apenas, sem tempo para nada, ninguém, nunca.

Deste lado de cá segue-se um ritual na margem da morte: a mãe que o vem visitar uma ou duas vezes por semana, António (o irmão), Sofia (a filha mais velha da irmã) mas sobretudo Lai (a irmã) e o seu muito amigo e tradutor de livros seus para francês, Jean-Pierre Léger. São eles os dois quem partilha agora as tarefas do corpo indefeso, cansado e carcomido pelo cancro. Eles quem o apoia na dignidade do comer, do simples e ao mesmo tempo tão complicado gesto de levar a colher à boca. E foram certamente eles quem levou naquele dia o almoço e depois o jantar. Estava mal. A Lai passou lá a tarde com ele: não falava, não podia sequer abrir a boca. Saiu antes do anoitecer com as lágrimas a pingarem-lhe do queixo. Pouco tempo depois, às 20h e 30-45 minutos recebe o telefonema de Jean-Pierre. Fora dar-lhe o jantar e Al Berto estava óptimo: falou, riu como se nada. Duas horas mais tarde, o que ele viu já não se pode contar.

Era de noite, por fim. Mas onde é que estavam os outros? Os outros e as coisas? Onde é que estava o tempo de Sines? Os jantares e as conversas até de manhã. As noitadas de Lisboa. As gargalhadas e as histórias sem fim. Al Berto a dançar. As ruas de madrugada. Onde estava isto tudo quando a escuridão intacta do quarto se apoderava do seu último fôlego? Haveria, talvez, um albatroz empalhado a vigiar-lhe a alma. Na mesa-de-cabeceira, um jornal. A página 65, numerada à mão,

guarda as suas últimas palavras escritas algures no início de Maio, dia 5 talvez: “Tenho cada vez menos força para escrever. Mas é tudo o que me resta. Mesmo coisas sem sentido.”

LUSA, 14 DE Junho

Poesia: Faleceu Al Berto, Autor de obra "muito importante" diz presidente da APE

[PAR]

Lisboa, 14 de Jun (Lusa) - o poeta Al Berto, Prémio Poesia do Pen Clube Português 1987, faleceu sexta-feira à noite, em Lisboa, vítima de um linfoma, disse hoje à Lusa fonte familiar. [PAR]

O poeta foi internado no Hospital de Santo António dos Capuchos, em Lisboa, no passado 25 de Abril para uma intervenção cirúrgica, disse a mesma fonte. [PAR] O presidente da Associação Portuguesa de escritores (APE), José Manuel Mendes, lamentou hoje a morte do poeta Al Berto, cuja obra considerou "muito importante". [PAR]

"Era um grande poeta, um escritor do excesso, da luminosidade e da invectiva verbal, da vivência no deslimite, e que nos deixa uma obra para visitar com frequência", disse o também poeta José Manuel Mendes. [PAR]

Da obra de Al Berto, o presidente da APE salientou *O Medo*, com três edições, a primeira das quais em 1974 e última recentemente, o *Horto de Incêndio*, "uma obra de grande qualidade, livro pungente e muito belo", publicado já este ano, além de *Anjo Mudo*, *O Lunário* e *Canto do Amigo Morto*. [PAR]

Al Berto nasceu na cidade de Coimbra a 11 de Janeiro de 1948. [PAR]

[PAR]

Lusa/fim

[QR] 140054 POR JUN 97

(FIN)

A vida depois da vida

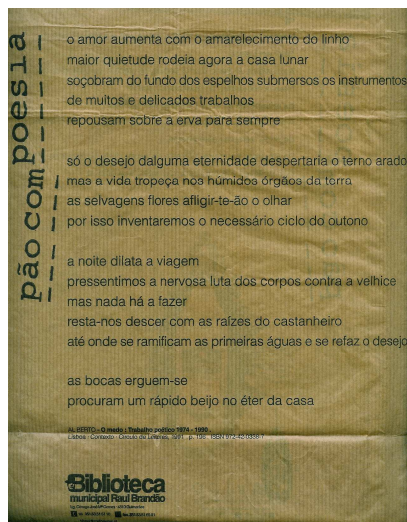
[...] onde termina o corpo deve começar
outra coisa outro corpo
Al Berto, *O Medo*

“Difícilmente se acredita que os seus textos ainda existam, que estes livros não se apaguem. Pois ao contrário do lugar comum onde se encontra a vã consolação, ao contrário da crença de que a escrita, trazendo glória, traz eternidade, há este sentimento que é o meu, de que para certa rara gente tudo foi uma única coisa. Não ocorreu uma separação e penso sempre que as ervas que devoram um mortal devorarão também a sua obra.” É assim que Hélia Correia profere a sua sentença em relação à obra de Al Berto.²⁵⁹ Nós, menos cientes das limitações do nosso pedaço de sonho e também mais inocentes na nossa maneira de jogar às cartas, cremos – e queremos convencer-vos disso – que depois da vida há outra vida, como depois do amor há outro amor.

Exposição Evocativa – Casa Fernando Pessoa, 1997. Poucos meses depois da sua morte, o poeta Al Berto é alvo de uma exposição evocativa na casa Fernando Pessoa (Rua Coelho da Rocha, 16, em Lisboa). Imagens da sua vida (desde a infância em Sines até aos últimos anos em Lisboa, passando pelo período do seu exílio na Bélgica), objectos pessoais, livros que publicou (incluindo as edições de autor), quadros de artistas amigos, gravações de poemas na sua voz inconfundível, formam um relicário que os admiradores da sua obra puderam apreciar. Na inauguração do dia 25 de Setembro, às 18h30, o actor Luís Lucas fez leituras de poemas do homenageado. Foi também lançado um CD editado pela Casa Fernando Pessoa e

²⁵⁹in «O Medo», *Revista de artes e ideias, Alma Azul*, número 8, Maio de 2006, Castelo Branco, p. 51

pela Movie Play onde são reproduzidos dois recitais de Al Berto, um na respectiva Casa e outro nos Paços do Conselho de Lisboa.



“Pão com Poesia”, 1997. “Tantas vezes vilipendiada, eis que a poesia acaba de ser remetida a papel... de embrulho. Literalmente falando. Só que desta vez, não para a apoucar, mas pelo contrário, para a merecer. Ou merecer o pão que ela embrulha.”²⁶⁰ A iniciativa pertenceu à Concentração Vimarense de Panificação, de Guimarães, cujos sacos reproduzem versos de Pascoaes, Cesariny ou Al Berto. No reverso do saco de pão surge uma breve nota biobibliográfica sobre cada um deles. O apoio a

este projecto, “Pão com Poesia”, é da Biblioteca Municipal Raul Brandão.

Aniversário de 50 anos, 1998. “Uma vez, disse, a propósito de amigos: «Ao certo, não sei. Sei que são poucos. Sempre foram poucos e são cada vez menos.» Foi, porém aos amigos que o homem «cuja solidão quase atravessou cinco décadas» deixou uma promessa: «Quando fizer 50 anos, darei uma grande festa.» Não a deu porque às cinco décadas a morte o impediu de chegar. Da promessa de Al Berto, os amigos não se esqueceram e aos amigos muitos outros se juntaram, para fazer cumprir a festa.”²⁶¹ No dia 11 de Janeiro, domingo, no Fórum Lisboa (antigo cinema Roma), um espectáculo comemorou o seu aniversário. O evento foi uma ideia da editora Assírio & Alvim, com produção de Alexandre Cortez Pinto. A iniciativa contou com o apoio da Câmara Municipal de Lisboa. Entre os muitos participantes estavam Sérgio Godinho, Adriana Freire, José Pedro Croft, Jorge Palma, Carlos Martins, João Peste, Pedro d'Orey, Mário Cabrita Reis, Julião Sarmento, Rui Chaves, Hermínio Monteiro, Ilda David, Manuel Rosa, Mário Cesariny. A editora aproveitou a ocasião para editar um número especial de *A Phala*, dedicado ao poeta e publicar

²⁶⁰ v. *Jornal de Letras*, 12 de Dezembro de 1997.

²⁶¹ cf. *Diário de Notícias*, Cristina Margato, 11 de Janeiro de 1998.

uma nova edição de *O Medo*. Esta edição inclui já o livro de Al Berto, “Horto de Incêndio” e os seus “Últimos poemas”. A sessão começou às 21h30.

Encenação de *Lunário*, 1998. O espectáculo, intitulado *O Canto do Noitibó*, foi apresentado ao público entre 22 e 26 de Julho na sociedade Guilherme Cossoul. Tratava-se de uma encenação de Zia So que, segundo as apreciações de Eduardo Prado Coelho ²⁶², carecia de múltiplas insuficiências: aspereza das soluções encontradas, dicção inadequada aos textos, invenção coreográfica pouco convincente. “Contudo – porque «um morto, reparem, precisa de ternura» – este espectáculo afecta-nos e comove-nos. [...] E, neste espectáculo, Al Berto existe: «As mãos com que te toco, luminoso afogado, não são verdadeiras nem reais – porque o tempo todo esteja onde existimos. embora saibamos que nesse lugar nunca houve tempo nenhum.»”²⁶³

Poemas de volta aos autocarros, Dezembro de 1998 – Janeiro de 1999. Mais de 800 autocarros de Carris trocaram a publicidade pela poesia e circularam com imagens e poemas portugueses no interior e exterior das viaturas. É a segunda vez que isto acontece, no âmbito da iniciativa “Poesia em movimento”, lançada pela editora Assírio & Alvim em 1997. O projecto conta ainda com o apoio do Instituto Português do Livro e da TCS (Publicidade em Transportes e Meios de Comunicação). Al Berto foi um dos escolhidos para passear o seu medo pelas ruas de Lisboa.

Primeiro ensaio crítico sobre a obra de Al Berto, 1999. Assinado por um autor da mais jovem geração universitária, foi lançado na segunda-feira, dia 11 de Janeiro, data que coincidiu com a do aniversário do poeta, o ensaio: *A Noite dos Espelhos – Modelos e Desvios Culturais na Poesia de Al Berto*. O livro editado pela *frenesi*, é da autoria de Manuel de Freitas. A concepção gráfica pertence a Paulo da Costa Domingos com capa sobre acrílico de Luís Manuel Gaspar. Para assinalar o lançamento realizou-se naquela data, às 19h30, na livraria da Assírio & Alvim do cinema King, uma cerimónia com a presença do autor.

²⁶² cf. *O Público*, Eduardo Prado Coelho, “Luminoso afogado”, 22 de Julho de 1998.

²⁶³ cf. *ibidem*.

“Buenas Noches, mi Amor” estreia no dia 5 de Fevereiro de 1999 no Teatro Nacional São João do Porto. É um recital composto pela leitura encenada de duas das “Três Cartas da Memória das Índias”, de Al Berto. Nasceu de um convite feito por Ricardo Pais a João Reis. A música de Alexandre Soares, guitarrista dos Três Tristes Tigres, assume uma importância determinante na sua produção.

Espectáculo “Filme na Rua Zero L”, 1999. A companhia teatral Visões Úteis inaugura no Porto «Filme na Rua Zero L» no Balleteatro Auditório no dia 18 de Fevereiro. No território da acção, “o público é convidado a abandonar a tradicional posição na «letargia da plateia», diz Seara Cardoso, e construir ele mesmo o espectáculo. À sua disposição terá seis «sets», seis quartos de paredes brancas – cenário que é «o arquétipo da poesia de Al Berto», nota o encenador – onde outros tantos actores, encarnam personagens inspiradas na obra do poeta e revisitam o imaginário da sua escrita. [...] Mas um espectáculo baseado na obra de Al Berto não poderia ser de outro modo. É esta a convicção do encenador, João Paulo Seara Cardoso.”²⁶⁴ Trata-se de uma co-produção com o Centro Cultural de Belém, em Lisboa, onde a peça estreou posteriormente em Março. O elenco do “Filme na Rua Zero L” reuniu Alexandra Lobato, Ana Vitorio, Catarina Martins, Carlos Costa, Edgard Fernandes e Pedro Carreira.



Al Berto – nome de uma Rua. No dia 21 de Janeiro do ano 2000 foi inaugurada a toponímia das ruas A, F e D da Quinta do Bacalhau, na Freguesia do Alto Pina. As respectivas ruas foram baptizadas com o nome do poeta Al Berto. Esta decisão foi tomada na sessão de Câmara realizada no dia 21 de Julho de 1999 sob Proposta n.º 349-G/99 da Vereadora da Cultura Rita Magrinho: “Considerando que Al Berto, de seu nome verdadeiro Alberto Raposo Pidwell Tavares, nascido em Coimbra em 11 de Janeiro

²⁶⁴ cf. *O Público*, “Filme na Rua Zero L”, Sérgio C. Andrade, 18 de Fevereiro de 1999.

de 1948, foi um dos mais importantes poetas da sua geração, com um universo muito próprio no panorama da poesia portuguesa, de forte pendor lírico e confessional;” a Câmara delibera atribuir às Ruas A, F e D da Quinta do Bacalhau/Monte Coxo, de acordo com o disposto na alínea g) do nº 4 do artº 51º do Decreto-Lei 100/84, de 29 de Março, o seguinte topónimo:

RUA AL BERTO

POETA

1948-1997”

Foi o Pen Club, cujo presidente era o poeta Casimiro de Brito quem propôs à Câmara a atribuição do nome do poeta a uma das ruas da cidade.

O Último Coração do Sonho é o título de uma “Antologia *Quase* Pessoal de Al Berto”, organizada por Jorge Reis-Sá e lançada em Fevereiro de 2000 pela Quasi Edições. O livro surge sob o signo da oralidade e reúne os poemas lidos em voz alta pelo próprio poeta em dois recitais, um na Casa Fernando Pessoa e outro nos Paços do Conselho em Lisboa. “A impossibilidade de se saber se ele reuniria para um livro (e não para um recital) os mesmos poemas, e o direito de (e o dever) que me parece que tenho de incluir poemas do último livro – *Horto de Incêndio* – e de, para completar a antologia, percorrer quase todos os seus livros, acrescentam-lhe a palavra *Quase*.” – refere Jorge Reis-Sá na nota introdutória. É verdade, não sabemos ao certo a intenção do autor, mas Al Berto tinha “um sonho um bocado impossível: de ser lembrado só através da tradição oral.” A sensibilidade do organizador soube guardar assim o rumor das suas palavras. (1989, 31 de Março, *O Independente*, “Desculpe, é poeta? - A vida dos poetas” em entrevista com Teresa Adegas)

Al químias – Al Berto – As imagens como desejo de poesia. No verão de 2001, o ano em que o Centro Cultural Emmerico Nunes de Sines completa quinze anos de existência, uma das exposições incluídas no programa, *Al químias*, tem como referência Al Berto. O poeta foi um dos sócios fundadores do centro e durante alguns anos assumiu cargos na sua Direcção. Segundo a pequena introdução do catálogo da exposição, o objectivo do projecto concebido e coordenado por José

Mouro, amigo e colega de trabalho de Al Berto, era “dar a conhecer melhor [...] aquele Al Berto para quem as imagens eram um grande desejo de poesia.” Outros grandes amigos do poeta: Isabel Silva, Luís Silva, Paulo Correia, Fernando Pinto do Amaral, Adriana Freire, Helder Lage, Ilda David, Eduardo Prado Coelho, João Lima Pinharanda foram cúmplices deste encontro em que a poesia e a imagem se cruzam.

A Escola T42 de Sines passa a denominar-se Escola Secundária “Poeta Al Berto” a partir de 23 de Novembro de 2001.

Wordsong. No dia 9 de Abril de 2002, sobe ao palco do Teatro Académico de Gil Vicente, pelas 21h30, o espectáculo musical Wordsong Al Berto. O projecto Wordsong, concebido e desenvolvido por Alexandre Cortez, Nuno Grácio e Pedro d'Orey, conta com uma forte presença de imagem/vídeo tirando partido dos jogos luz/sombra e palavra/música. O projecto encontra-se também em formato de CD+Livro e pretende levar ao público um espectáculo transversal em que a música e a imagem (vídeo) coexistem com a poesia.

Vigílias. A Assírio & Alvim revigora em Maio de 2004 a memória de Al Berto com uma antologia, *Vigílias*. Segundo as palavras do organizador, José Agostinho Baptista, a selecção pretende seguir esse fio vertebral que estrutura uma poética: “Interessa-me, isso sim, nesta selecção fatalmente subjectiva, o fio que conduz uma poética, o ouvido que escuta uma voz e a aproxima de cada um, de cada eleito, de cada leitor. O Al Berto que passa por mim é o que passou poeticamente pelo mundo, pela nossa condição de corpo errante, ávido, consumido pelos sentidos da existência, pelo sentir das existências.”

Me, Myself and I – Autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto (Assírio & Alvim, Lisboa, 2005). Manuel de Freitas volta a confirmar a sua paixão pela obra de Al Berto com um segundo ensaio sobre os problemas que a escrita autobiográfica desenvolve na poesia do poeta.

Os Rumores dos Objectos – Alma e Adereços do Poeta Al Berto (Edição Atlântida, Maio de 2005). Tal como o título indica, o livro reúne fotografias de Jorge

Manuel de Oliveira e versos de Al Berto na tentativa de surpreender neste encontro de objectos e palavras a alma do poeta.

Nova edição de *O Medo*, revista e aumentada – Maio de 2005. Depois de duas edições do volume que reúne a poesia de Al Berto, 1ª Edição – Dezembro de 1997 e 2ª Edição – Outubro de 2000, a Assírio & Alvim cumpre honradamente com a memória de Al Berto republicando uma nova edição de *O Medo*, desta vez revista e aumentada. O excelente trabalho de revisão deve-se aos dois apreciadores e conhecedores da poesia de Al Berto, Luís Manuel Gaspar e Manuel de Freitas.

[to be continued]

Quarta Metamorfose:

A Metafísica do Medo

De incipit

“Se encontro o Papa João na rua,
não lhe pergunto quem é,
mas para onde quer ir.”
Palombella Rossa

Fugidia mas persistente, central e no entanto habitando as margens, a questão do tempo aflui a todas as páginas da obra de Al Berto. Desde os livros de juventude – *À Procura do Vento num Jardim d'Agosto* (74/75), *Salive Hotel de la Gare* (75), *Le Plus Grand calligraphe* (75), *Outros Corpos* (78), *O Mito da Sereia em Plástico Português* (79), *Quinta de Santa Catarina* (79), *Meu Fruto de Morder Todas as Horas* (78/79) –, passando pela maturidade – *Trabalhos do Olhar* (1982), *Salsugem* (78/83), *Uma Existência de Papel* (84/85), *O Livro dos Regressos* (89) –, e aceitando o fim – *Horto de Incêndio* (96) e *Poeira de Lume* (97) –, o tempo contamina a percepção das coisas, corrói o movimento dos corpos e (in)determina os devires. A experiência da intemporalidade, a pregnância do agora, a euforia do Aion e a desilusão do Cronos povoam e potenciam os espaços e os afectos do cosmos al bertiano.

Quase respondendo em eco, Peter Pál Pelbart tem uma posição semelhante em relação a Deleuze: “Esparsa e inaparente, a problematização do tempo perpetua-se na construção deleuziana em toda a sua extensão. Desde as austeras monografias iniciais até às publicações mais recentes e polifônicas, passando pelos escritos de alcance antropológico ou de teor estético, a abordagem do tema em Deleuze, embora fragmentária, é recorrente.”²⁶⁵

Os encontros com momentos ou figuras da história da filosofia, várias alianças com escritores engendram um manancial de conceitos que realçam a capacidade metamórfica do tempo na produção filosófica deleuziana. Defrontamo-nos com o tempo enquanto *espera* em Masoch, deixamo-nos levar pelo *intempestivo* em

²⁶⁵ Peter Pál Pelbart, *O Tempo não-reconciliado*, Perspectiva, Rio de Janeiro, 1998, p. XIX.

Nietzsche, aguentamos a *cesura* de Hölderlin, violentamo-nos com o *acontecimento* em Péguy, vestimos a *forma* de Kant e calamos o *tempo puro* de Proust.

Nós, habitantes bem comportados do tempo, estamos familiarizados com representações diferentes. Associamos-lhe a espiral, a linha ou a seta, o círculo. Mas como é que o tempo poderia permitir essas variações múltiplas sem ferir o nosso sentido diacrónico organizado em passado, presente e futuro? Como pensar as variações do tempo na obra de Al Berto se é no presente que se encontra o sujeito? Como fazer uma leitura transversal que infringe as fronteiras formais e cronológicas dos poemas?

Ainda no seu primeiro artigo sobre Bergson, “La conception de la différence chez Bergson”²⁶⁶, Deleuze descreve a duração como “o que difere de si”²⁶⁷. Dez anos mais tarde, depois de pensar o tempo como diferença, outra variação surge: “O Ser, ou o Tempo, é uma multiplicidade”²⁶⁸. O tempo diferença, o tempo multiplicidade.

Mas “[...] o que vem a ser o tempo quando ele passa a ser pensado como diferença, ou concebido enquanto multiplicidade pura ou mesmo operando numa multiplicidade substantiva?”²⁶⁹

A figura que mais se aproxima desta lógica da multiplicidade é o rizoma. Tal como aprendemos no texto de *Mil Planaltos*, o rizoma é apenas um meio, sem princípio nem fim, sem objecto nem sujeito, um meio que, movido por direcções móveis e imprevisíveis, conectando pontos e linhas internas, cresce extravasando a dimensão dos seus tentáculos.

À semelhança dessa estrutura rizomática, veremos como para Al Berto o tempo não segue uma *linha* mas pula desordenadamente em veredas *selváticas*, e em vez de um *rio* temos um *pântano* do tempo com ínsulas suspensas entre canais. Em vez de tentarem aprisionar o tempo numa *forma*, num círculo, numa seta, libertam-no à força do *informe* e da *variação*. Em vez de cavalgarem um *fluxo* do tempo, estão a

²⁶⁶ in *Les études bergsoniennes*, vol. IV, Paris, Albin Michel, 1956, p. 80 e seg.

²⁶⁷ *idem*, *op. cit.*, p. 88.

²⁶⁸ *B*, p. 87.

²⁶⁹ Peter Pál Pelbart, *O Tempo não-reconciliado*, Perspectiva, Rio de Janeiro, 1998, p. XX.

flutuar numa *massa* do tempo. Não estaríamos desta maneira mais perto dum tempo da *alucinação* do que de uma *consciência* do tempo?

Coexistências de tempos, variações informes, veredas selváticas envolvem a geografia corporal albertiana e os seus mapas afectivos num delírio metafísico e num devaneio fragmentário das formas.

Não é por acaso, diz Pál Pelbart, que Deleuze pensa o paradoxo do tempo como uma *coexistência virtual*²⁷⁰ e não como uma sequência.

“Deleuze foi muitas vezes acusado de não respeitar os tempos da filosofia, de extrair conceitos de seu contexto, de forçar na leitura de grandes filósofos, de «pilhar» a história da filosofia para construir a seu bel-prazer uma extravagante colcha de retalhos etc. Esses mal-entendidos só têm alguma chance de serem desfeitos caso sua obra seja remetida à concepção do tempo que a norteia e que nela se opera, e por conseguinte à sua leitura do próprio *tempo da filosofia*.”²⁷¹

O que é o tempo da filosofia para Deleuze? Em *O que é a filosofia?*, concebe-o como “um grandioso tempo de coexistência, que não exclui o antes e o depois, mas os sobrepõe numa ordem estratigráfica [...] A vida dos filósofos, e o mais exterior de sua obra, obedece a leis de sucessão ordinária; mas seus nomes próprios coexistem e brilham, seja como pontos luminosos que nos fazem repassar pelos componentes de um conceito, seja como os pontos cardeais de uma camada ou de uma folha que não deixam de visitar-nos, como estrelas mortas cuja luz é mais viva que nunca. A filosofia é devir, não história; ela é coexistência de planos, não sucessão de sistemas.”²⁷²

Agora, pode ser que a visão de Pál Pelbart nos deixe uma imagem relativamente consensual da problemática do tempo em Deleuze. Nós, menos confiantes nisso, atrevemo-nos a considerar o pensamento deleuziano sobre o tempo, por blocos que registam o movimento destas derrapagens. Estes deslizos correspondem muitas vezes se não a um livro em particular, a diferentes etapas da sua

²⁷⁰ B, p. 56.

²⁷¹ Peter Pál Pelbart, *O Tempo não-reconciliado*, Perspectiva, Rio de Janeiro, 1998, p. XXII.

²⁷² *QPh*, pp. 58-59.

obra. Ao contrário desta deslocação conceitual cronológica sobre o tempo na obra de Deleuze, em Al Berto assistimos a uma coexistência permanente de vários tempos no instante da escrita.

Ora, é precisamente essa coexistência de planos que nos cria as condições de possibilidade para cruzar transversalmente a obra de Al Berto, trabalhar os seus pontos luminosos sem ignorar a especificidade de cada plano e vigiar os seus movimentos e as suas metamorfoses.

Uma falta de compostura transformada em método, dirão, mas não, antes seguir a nossa intuição, um tactear do pensamento porque «se o pensamento procura, é menos à maneira de um homem que disporia de um método, que à maneira de um cão que pula desordenadamente...»²⁷³

Um dos princípios do modo bergsoniano da intuição, tal como descrito por Deleuze, ronda o seguinte: edificar os problemas em função do tempo mais do que do espaço. É o desígnio essencial da intuição: acolher a duração e pensar em termos de duração. Pois *apenas do lado da duração está a diferença*. Do lado do espaço, que é homogeneidade quantitativa, as coisas diferem apenas segundo o grau. As *diferenças de natureza*, pelo que uma coisa difere de todas as outras e dela mesma, são próprias da duração e acessíveis pela intuição. A intuição é o nosso gozo da diferença.²⁷⁴ A diferença será o vosso gozo da experimentação.

²⁷³ *QPh*, pp. 55.

²⁷⁴ *B*, p. 81.

Um conglomerado de tempo

Há um tempo angustiado e silencioso em Al Berto, um tempo inexplicável que precede o desenrolar dos sentidos, tumultuado por “inscrições premonitórias”, e marcado por afinidades com o Chronos:

“o sexo acordou húmido, angustiado, silencioso. houve silêncios inexplicáveis no sexo e na alma. mas não voltei a pintar. o céu estava sulcado de rostos, túmulos, máscaras de água, inscrições premonitórias. chegara o momento de começar a escrever. perscrutava as nuvens vermelhas, os sóis que gemem e caem com estrondo sobre o peito. já não conseguia sentir, só escrevia. felizes daqueles que pintam ou escrevem convencidos que isso os salvará. eu estava perdido, e sabia-o.”²⁷⁵

É o tempo em que “chegara o momento de começar a escrever”, de “distinguir os jogos literários das velhas cicatrizes pintadas”, de saltar “as grades das palavras, [...]”, levantar “os pés do chão” e vogar “pela ânsia do primeiro livro”:

“enxofre, ó enxofre da loucura, enxofre dos inúteis vulcões da memória. não, não foi fácil distinguir os jogos literários das velhas cicatrizes pintadas. as feridas mais recentes sangravam tanto quanto as antigas. o corpo de Tangerina exalava um perturbante aroma a crime. Nervokid cresceu por uma noite de insónia, saltámos as grades das palavras, de mãos dadas, levantámos os pés do chão e vogámos, pela terrível ânsia do primeiro livro.”²⁷⁶

É um tempo de “escrita frenética”, de esvaziamento desamparado na noite sem fundo. Um tempo feito de um conglomerado de matérias em estado larvar, um tempo em que os homens são animais, em que o próprio escritor meio anfíbio fala com duas barbatanas a saírem-lhe da boca:

“ [...] lentamente movo a cabeça de peixe fluorescente que me habita, é esta a cabeça do escritor. duas barbatanas a saírem-lhe da boca e um vômito no olhar.”²⁷⁷

²⁷⁵ M, p. 28.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ M, p. 28.

Os indícios desse conglomerado de tempo são “pulsões bruscas, fragmentadas”²⁷⁸ nomes despertados pelo desejo, são “corpos nascidos duma mancha de tinta”²⁷⁹, são pedaços de mundo em movimento que “atingem a velocidade da emergência”, imagens-pulsão que ressoam o “som alucinante do alarme e da cesariana”²⁸⁰:

“num dos dedos usava anel de dentes de tigre troféus longínquos de batalhas perdidas dizia que escrevia apagando em seguida o que acabara de escrever com um sopro Angelina a conselheira sábia do sultão desenhava-se gorda na almofada Angelina catedral da carne texto sob um estado pichas trapezoidais mesquitas em D maiúsculo o puto tem o olho triturado pelo prazer pouco importa a nova melody from the space pois é dizia ele das bichas exuberantes dos pederastas digitais dos picolhos tropicais dos veleiros das velas e das vigílias de”²⁸¹

É o tempo complicado da escrita que lembra a intensidade confusa e derradeira duma idade primordial: “Escrevo, tudo se confunde numa sobreposição de álcool, sílabas, erecções, corpos e nostálgicas drogas.”²⁸²

Estamos portanto perante uma «imagem originária do tempo»²⁸³, uma imagem-pulsão que dá a ver o que Deleuze chama de mundo originário: esse estado complicado do tempo que cabe ao meio histórico desenrolar, que não está ainda desdobrado em dimensões e que nos remete sempre para um nascimento do mundo:

“STOP/vivíamos numa mansarda e nunca saíamos de lá. espreitava pela janela. chovia. a cama adquirira o cheiro intenso do pinheiro manso, o quarto era pequeno, a mesa onde trabalhava feita de caixotes. a máquina de escrever, os lápis, as canetas de tinta permanente, os cigarros, o corta-papéis, as fotografias que Nému pendurava na parede, a régua, o compasso, os cadernos de capa preta, a poeira da alma, o vento do primeiro dia da criação do mundo.”²⁸⁴

Trata-se de meios reais de actualização, meios geográficos e sociais. Quer seja uma casa, um país, uma região, estes meios comunicam com mundos originários que se podem destacar tanto por cenários artificiais como por zonas preservadas.²⁸⁵

²⁷⁸ *M*, p. 26.

²⁷⁹ *M*, p. 41.

²⁸⁰ *M*, p. 64.

²⁸¹ *M*, p. 55.

²⁸² *M*, p. 64.

²⁸³ *IM*, p. 174

²⁸⁴ *M*, p. 55

²⁸⁵ *IM*, p. 174 e seg.

Espaços cenográficos, quartos de hotel pensados na sua artificialidade fílmica abundam nos textos de Al Berto.

Em *À Procura do Vento num Jardim d'Agosto* (1974/1975), programas de televisão cruzados com clipes publicitários revelam uma lógica de *cut up* no celulóide rodado na página:

“CENA N.º 1 • O GATO: a propósito do gato erótico e de Blow J., actores em filmes da Santa Delinquência. interrupção do programa e continuação em voz off: *Eu limpava muitas vezes o mijó e as merdiolas que ele fazia aos cantos da sala da rua da Aurora.*”²⁸⁶

Interferências de discursos, de línguas e de grafismos diferentes ferem a visão e (im)possibilitam uma leitura de um mundo originário (des)feito nessas matérias não-formadas:

“no écran em technicolor notícias da última hora:

EXPLOÇÃO VIOLENTA NO
YORKSHIRE ESTA NOITE INTERVENÇÃO DAS FORÇAS DA ORDEM E
AS PROSTITUTAS TAMBÉM SÃO FILHAS DO SENHOR OCUPAM AS
IGREJAS EM BREST ARDE ESTE MISTÉRIO DAS CIDADES JUNTO AO
MAR A VÍTIMA FOI DESCOBERTA EMBALSAMADA DENTRO DUMA
SEBE DE MADRESSILVAS A BRIGADA DE ESTUPEFACIENTES
DESMONTOU MAIS UM

perfume de bordel a dar náuseas. *Anjo é uma exclusividade deste programa, Nocturno-Sem-Mãos continuará convosco depois da meia noite, hoje estaremos consigo até às seis da manhã...* OH LORD IN A COLOR TV.”²⁸⁷

Quartos de hotel decorados à maneira de um *west side story film* acolhem esses mundos do tempo envolvido:

“OBSCENITY HÔTEL, quarto 15, 2.º piso, near Los Caracoles, sem vista para o mar. o plissado do olho pintado de Miss Dynamite Tango. HÔTEL DE LA GARE, onde se instalara Tangerina. na vida de todos os dias Miss Tango traficava caralhos de borracha cheios de haxixe. os picos do Barrio vinham em bandos, gritinho estridente a cair do lábio, uma frase e um meneio de mãos, um sorriso e um esgar ao escolherem o tamanho. a ganza e a foda. elas andavam às compras ao

²⁸⁶ M, p. 21.

²⁸⁷ M, p. 20.

entardecer. Miss Dyna ficou célebre. dizia-se: Serves-te das medidas da Dyna? Puta gulosa! o resto era um tédio.”²⁸⁸

ou

“o som do hi-fi em surdina, *take a walk on the wild side*. corpos emaranhados na escuridão do quarto, uma aranha tece a manhã que os separará, cheira a tabaco. enleados, estendidos, de pé, torcidos, separados, latejantes, ensonados, húmidos, distantes.”²⁸⁹

e ainda,

“aluguei um quarto numa pensão de passe. o chão é de lajes cinzentas muito polidas. duas camas uma cadeira desengonçada colchas em tecido esverdeado puído. a janela não tem cortinas e fecha mal. para tomar duche preciso pedir a chave à Doña Lola eternamente em roupão e rolos no cabelo.”²⁹⁰

Cenários de filme surgem em jeito de argumento como se o texto tivesse surgido depois de terem sido gravados os takes cinematográficos:

“pássaros cinematográficos pousam nas mãos, debicam no celulóide do filme onde os tinham enjaulado. olhamos o arco-íris da viagem. o velho curandeiro inicia-me no voo. é tarde, Valentino faz amor como uma lebre assustada. lianas, ligeiro estremecer do cérebro. o filme salta. transparência dos objectos, cogumelos da claridade, pinturas que se esfarelam. *Mescal! Mescal das Noites Lúcidas!*”²⁹¹

Vozes, motores e sombras gravadas na noite, corpos não formados, ruas e ruínas torcidas por sons intermitentes, “uma frase e um meneio de mãos”, um “ligeiro estremecer do cérebro” são as pulsões que se apoderam desse mundo originário, desse fundo sem fundo:

“FILME NA RUA ZERO L.

ruas cobertas de búzios lancinantes sons metálicos aumentam e diminuem constantemente. jardins vegetações despedaçadas pelas explosões. sombras gravadas nos escombros. os habitantes abandonam a cidade. ossos peles que se distendem. a cidade arde misteriosamente. caminho. poças de água ferrugenta ao

²⁸⁸ M, p. 22.

²⁸⁹ M, p. 25.

²⁹⁰ M, p. 39.

²⁹¹ M, p. 26.

amanhecer. ruínas garrafas viaturas destruídas sussurro de motores vozes afastando-se. caminho a despojar-me de tudo o que herdei se me prometeres que voltas.”²⁹²

Além destes mundos artificiais, surgem também meios que lembram zonas preservadas, como se de um mar ou de um verdadeiro deserto se tratasse:

“mas o outro lado da paisagem é o deserto. mares estáticos terras infecundas pântanos raízes calcinadas. vazio. imobilidade. sombras num espelho que nos persegue e espia. sobre o pano de claridade com que nos cobrimos constroem-se os actos secretos do ritual. a morte alpendre segredo do jardim onde habita Kapa. caminha sonâmbulo naquele corredor de crânios. Kapa-sombra osso que traz suspensa a brancura da paisagem. o exílio é por vezes dentro da pele coberta de escamas. jasmins murchos pequenas epígrafes triângulos de açúcar.”²⁹³
e ainda

“os doidos faziam calha-calha, rodas alegres, escarravam para o chão e de cada escarro irrompia um morto. murmuravam coisas indecifráveis pelo nariz, sílabas de água. espezinhavam lenços sujos e folhas secas de plátano. construía pequenos desertos, subtis outonos, sossegados cemitérios. outros cantavam simulando a alegria. outros agarravam-se ao seu próprio rosto e puxavam, rasgavam, até que um osso cintilasse como um sol.”²⁹⁴

Pulsões, actos energéticos, dinamismos em pedaços não se ergam em seres, nem remetem para sujeitos constituídos ou totalizantes. As personagens que os habitam são como os animais, como um homem de salão, um pássaro de rapina, um amante, um mendigo, uma puta, uma hiena.²⁹⁵ Não é que tenham essa forma ou se comportem como tal mas os seus actos são anteriores à diferenciação entre o homem e o animal. São bestas humanas.

É o mundo povoado por insectos, pássaros e animais estranhos:

- “insectos metálicos, como aparos de caneta, esvoaçam em tuas artérias mal esboçadas”²⁹⁶;

²⁹² *M*, p. 105.

²⁹³ *M*, p. 49.

²⁹⁴ *M*, p. 56.

²⁹⁵ Cf. *IM*, p. 174: “Les personnages y sont comme des bêtes, l’homme de salon, un oiseau de proie, l’amant, le bouc, le pauvre, une hyène. Non pas qu’ils en aient la forme ou le comportement, mais leurs actes sont préalables à toute différenciation de l’homme et de l’animal. Ce sont des bêtes humaines.”

²⁹⁶ *M*, p. 104.

- há corpos que se vestem “com formigas duras que lavram sangrentos percursos na carne”²⁹⁷;

- a noite se transforma “em prepúcio que lambe/dejectos sexuais, orquídea electrificada que te sobe pelo ânus”²⁹⁸;

- “um útero em vinil mastiga-nos, cospe-nos em pedaços de asfalto ensanguentado/ os putos brincam em câmara lenta, mortos/ o filme parece estar a terminar/ a boca transforma o lixo do quarto em ficção alimentar/ nada de literaturas”²⁹⁹;

- “animais fibrosos, minúsculos, circulam pelo corpo/ nas pálpebras sentimos os contornos duma libélula enfurecida”³⁰⁰;

- “uma alucinação acaba de pousar na manga do roupão. um minúsculo sexo talhado no ar acinzentado esvoaça à roda da lâmpada. uma faca fende a água presa no copo. outro insecto nacarado salta do fumo do cigarro, esboça com as asas uma janela de sémen no ar. depois, afasta-se e num silvo aterrador voa velocíssimo em direcção à janela que acabou de construir, embate violentamente nos vidros inexistentes, cai, está morto, desaparece. no soalho fica uma nódoa esverdeada em forma de coração vegetal.”³⁰¹.

Putos e chulos habitam os recantos desse primevo:

- o “Tangerina” e o “Nervokid” de “1./equinócios de tangerina” in *À Procura do Vento num jardim d’Agosto* (74/75) vagueiam em “comboios para Valência”, em “jardins vertiginosos”, sob os “véus de Granada ao amanhecer”, em Málaga, na “remota noite árabe, Sevilha, meu Deus!” a alimentarem-se de “frutos açucarados”³⁰²:

“Tangerina caça, ela caça. deita-se com dois putos. o som do hi-fi em surdina, *take a walk on the wild side*. corpos emaranhados na escuridão do quarto, uma aranha tece a manhã que os separará, cheira a tabaco. enleados, estendidos, de pé, torcidos, separados, latejantes, ensonados, húmidos, distantes. ela dorme, eles

²⁹⁷ M, p. 107.

²⁹⁸ M, p. 111.

²⁹⁹ M, p. 120.

³⁰⁰ M, p. 125.

³⁰¹ M, p. 227.

³⁰² M, p. 17.

dormem na cumplicidade do sonho. até amanhã.” (M, p. 25), “espinhos de luz, claridades comestíveis despertam Tangerina. luminosidade branca escorrega gelada, strange white light do entardecer. Nervokid esfrega o coral dos olhos ensonados, murmura: *Vou coser as pálpebras de amianto com uma finíssima agulha de fogo, flexível, para não deixar cicatriz na bainha azul das palavras, vou dormir abandonadamente sem tirar os óculos escuros que me defendem contra o mundo, e no abismo das insónias reinventar-te-ei.*”³⁰³;

- o “Moustapha”, conhecido como o “parasita burroughsiano de estimação”, de *À Procura do Vento num jardim d’Agosto* (74/75):

“Puto-Gazela-Voadora, Moustapha, agarra-se e vive colado na minha espinha viciada, like a little monkey”³⁰⁴, mas “Moustapha não existe, nem eu. mas, às vezes, coincidimos na contemplação da chuva, ou numa miragem, por trás dalguma máscara de areia. o deserto, ei-lo em toda a extensão de nossos sexos. subo as escadas titubeando, Moustapha já não me persegue. sinto-me doente, queria continuar a escrever e não consigo. escrever até que o riso me impedisse de caminhar e revelasse a noite de todos os desencontros. o riso cruel de Nervokid. repentinamente sei que tudo se passou numa outra idade, longe, muito longe daqui.”³⁰⁵;

- o “Tony” com “*um tremelicar de pálpebras*” e o “Tino” num “*estremecimento da respiração*” assistem a um crime em “*2./teus dedos de noite açucarada*”, de *À Procura do Vento num jardim d’Agosto* (74/75):

“a sinuosa facada ia pela face direita acima, estilhara o olho, continuava subindo para abrir a testa e perder-se, de repente, nos cabelos.

Tyno veio-se com um suspiro quase nocturno o esperma infiltrava-se na casca da laranja chupada um deles reabotoou as calças

ouviu-se a chuva bater, violenta, em cima dos carros estacionados à porta do restaurante./ *o sexo desinchava encostado à perna nítido definido pelas dobras do tecido muito fino das calças*

olhei para o morto, enfiei o casaco de peles nocturnas, magicamente frio, e saí./ *um por cima do outro numa fantasia de areia os dedos sumindo-se com sofreguidão nos orifícios medrosos dos corpos nus Tyno inclinado Tony num eclipse penetrados*”³⁰⁶.

- o “Pirolito” e o “Loirinho” – “os putos da noite do mundo”³⁰⁷ do *Meu Fruto de Morder Todas as Horas* (78/79):

³⁰³ M, p. 16.

³⁰⁴ M, p. 24.

³⁰⁵ *ibidem*.

³⁰⁶ M, p. 35.

³⁰⁷ M, p. 101.

“envolvo-me nas sedas e nas teias da noite imaginada. invisível fora de mim. com pirolito e loirinho reorganizarei a guerrilha exterminadora. insectos carnívoros amestrados atacam. devoram.[...] territórios do pesadelo. cidade dentro dum balde verde repleto de vísceras de guerra doida. pássaros fendas enxofre nádegas através das calças rotas. imagens sobrepostas. o seu delírio *il suo* / *S* suo sangue. *il suo* zero. imagens apagando-se.”³⁰⁸;

“FILME NA RUA ZERO L.

loirinho e pirolito os nossos melhores atiradores. o chui agoniza enforcado nas cordas de uma guitarra eléctrica. eles devoram-lhe a última gota de esperma. o chui serviu-nos de alimento. escapamo-nos dos escombros-alvéolos pulmonares da cidade. corpos rasgados na luta com as feras que se nutrem de sangue fibroso. fomos incendiando o que restava da cidade e de nós próprios. e no fogo ocupámos os lugares estratégicos. loirinho e pirolito estão de novo em liberdade. dentro e fora do meu corpo. as ruas são um sonho de aves brancas. ar palpável. não se ouvem mais ruídos de motores. cada corpo foi devolvido a si mesmo. respiramos o bolor dos antigos quartos sussurrando ainda violência ternura e destruição. abandono-me a todos os rostos que consigo imitar. ocupo novamente o quarto onde tudo se passou e as paisagens. respiro pela boca dos peixes cegos.”³⁰⁹

O “Puto” tem cabelos azuis, o puto é “Superputo” e deambula “pelas ruas desertas”, é o “Cuspidor de Fogo”, “o mais tenebroso Bailarino da Noite”, é aquele que recrutam para sonhar.

Por “pouco dinheiro” os putos vestem-se com “blusões de falso couro e botas altas”. Eles “balançam-se de maneira inquietante”³¹⁰, andam de mota dentro do quarto, os putos “adormecem pálidos”, acariciam-se, “mordem-se ternamente com as unhas sujas e afiadas”³¹¹.

Os putos escarram onde os outros não se atrevem a fazê-lo e “dos seus escarros brotam *flores do mal*”³¹².

Os putos “nadam em direcção aos longínquos corais que preservam a vida”³¹³.

Gostam de drogas, sexo e rock’nd roll.

³⁰⁸ *M*, p. 126.

³⁰⁹ *M*, p. 127.

³¹⁰ *M*, p. 41.

³¹¹ *M*, p.113.

³¹² *M*, p. 124.

³¹³ *ibidem*

Segundo Deleuze, mesmo fazendo parte das imagens-movimento, a imagem-pulsão já liberta uma «imagem originária do tempo»³¹⁴.

“O originário deve ser compreendido neste sentido preciso: o estado complicado. Assim, o tempo é o estado mais complicado do tempo, que não está ainda desdobrado e desenvolvido nas suas séries e dimensões, e que remete sempre a um nascimento do mundo.”³¹⁵

Encontramo-lo um tanto desviado em *Proust et les Signes*. Largamente referida, a descoberta deleuziana dos quatro modos temporais mostra afinidades com o conglomerado do tempo. Em função do signo que os inspira temos em Proust um tempo perdido (signo do amor), o tempo que se perde (signos mundanos), o tempo que redescobrimos (signos sensíveis) e o tempo redescoberto (da arte). O mais complexo deles, o tempo redescoberto, tem uma componente extratemporal no sentido em que apreende a essência. Na medida em que para Deleuze a essência de cada coisa é a sua diferença³¹⁶, o objecto da arte torna-se na diferença absoluta, a qualidade última, não empírica, que se individualiza e individualiza, ao entranhar-se nas matérias, nos signos, nos meios³¹⁷. Deste modo, a essência remete para o nascimento do Tempo, o nascimento do mundo, o carácter original de um mundo. A obra de arte “constitui e reconstitui sempre o começo do mundo”, não de um

³¹⁴ *IM*, p. 174.

³¹⁵ Peter Pál Pelbart, *O Tempo não-reconciliado*, Perspectiva, Rio de Janeiro, 1998, p. 9.

³¹⁶ Cf. “É a diferença que é explicativa da coisa ela mesma, e não suas causas”, “La conception...”, p. 112.

³¹⁷ Cf. *PS*, pp. 53-4, «Au contraire, l'Art nous donne la véritable unité: unité d'un signe immatériel et d'un sens tout spirituel. L'Essence est précisément cette unité du signe et du sens, telle qu'elle est révélée dans l'œuvre d'art. Des essences ou des Idées, voilà ce que dévoile chaque signe de la petite phrase³¹⁷. Voilà ce qui donne à la phrase son existence réelle, indépendamment des instruments et des sons, qui la reproduisent ou l'incarnent plus qu'ils ne la composent. La supériorité de l'art sur la vie consiste en ceci: tous les signes que nous rencontrons dans la vie sont encore des signes matériels, et leur sens, étant toujours en autre chose, n'est pas tout entier spirituel. »

Qu'est-ce qu'une essence, telle qu'elle est révélée dans l'œuvre d'art? C'est une différence, la Différence ultime et absolue. C'est elle qui constitue l'être, qui nous fait concevoir l'être. C'est pourquoi l'art, en tant qu'il manifeste les essences, est seul capable de nous donner ce que nous cherchions en vain dans la vie ».

mundo, de um indivíduo, mas de antes o princípio de individuação³¹⁸ que dá origem a um indivíduo, a um mundo específico:

“quando escrevo mar
o mar todo entra pela janela”³¹⁹

O processo da escrita está constantemente associado em Al Berto à vertiginosa criação do mundo. Matérias disformes, corpos em estado larvar, “arestas de sangue”, o medo, silêncios e sombras, “música aquática”, testemunham esse momento demiúrgico em que aquele que escreve, enumera “as coisas amadas”, coloca-as no seu lugar, dá-lhes “uma idade, uma utilização, e antes que a manhã se abata sobre a casa” recria o mundo:

“escrevo sempre deitado ou encolhido sobre a mesa. o silêncio e as sombras deslizam à minha volta. espreitam por cima do ombro para verem o que estou a escrever. ouço a música que vem do fundo da minha solidão. música aquática, arestas de sangue, medrosos dedos tamborilando nos vidros poeirentos. teu nome, este som frio de árvores esfacelando a cal das paredes. escrevo com o medo e o susto dentro de cada palavra. a vida atinge a espiral vertiginosa da noite. é esta palavra que me serve para te nomear e não outra: medo. os textos progridem com a desolação da casa, latejam sobre o papel, doem-me os dedos e os olhos, os órgãos do corpo que nunca vi. o peito desgasto pela doença. por uma fenda nas madeiras cresce a alba. perfura, entra pela janela, devassa a intimidade penumbrosa do quarto. paro de escrever, estou muitíssimo cansado. na exaustão da noite dei comigo a enumerar as coisas amadas. ponho-as nos lugares onde sempre estiveram, dou-lhes uma idade, uma utilização, e antes que a manhã se abata sobre a casa recrio o mundo. depois, espero o sono. incham-me as pálpebras, adivinho os sonhos anteriores à minha idade. o corpo escorrega pelo abismo florido das galáxias. nada sei de mim durante essas horas. absolutamente nada.”³²⁰

³¹⁸ Cf. *PS*, pp. 133-4, « Les associations subjectives, individuelles, ne sont là que pour être dépassées vers l'Essence; même Swann pressent que la jouissance de l'art, “au lieu d'être purement individuelle comme celle de l'amour”, renvoie à une “réalité supérieure”. Mais l'essence, de son côté, n'est plus l'essence stable, l'idéalité vu qui réunit le monde en un tout et y introduit la juste mesure. L'essence selon Proust, nous avons essayé précédemment de le montrer, n'est pas quelque chose de vu, mais une sorte de *point de vue* supérieur. Point de vue irréductible, qui signifie à la fois la naissance du monde et le caractère original d'un monde. C'est en ce sens que l'œuvre d'art constitue et reconstitue toujours le commencement du monde, mais aussi forme un monde spécifique absolument différent des autres, et enveloppe un paysage ou des lieux immatériels tout à fait distincts du lieu où nous l'avons saisie. »

³¹⁹ *M*, p. 296.

³²⁰ *M*, p. 132.

A essência artística revela-nos o tempo original, esse “abismo florido das galáxias” que ultrapassa as suas amplitudes, porque, sabemos, se trata de “um tempo ‘complicado’ na sua própria essência, idêntico à eternidade.”³²¹ É ainda Deleuze quem recorda a tradição filosófica que está na origem dessa concepção:

«Certos neoplatônicos utilizavam uma palavra profunda para designar o estado originário que precede todo desenvolvimento, todo desdobramento, toda ‘explicação’: a complicação não lhes parecia a ausência de mudança, nem mesmo o prolongamento de uma existência sem limites, mas o estado complicado do próprio tempo.»³²²

O mundo originário não carece de uma lei reguladora. Há uma lei que lhe dá consistência, aquela que traça esboços e nascem pedaços, “cabeças sem colo”, “olhos sem frente”, “braços sem ombros”, “gestos sem forma”³²³, sexos sem corpo. Ao contrário do que pode parecer, é também este mundo o que reúne tudo, não no sentido de organizar o todo numa estrutura, mas no sentido de fazer convergir essas partes num imenso campo de resquícios ou num pântano:

“tudo respira pelos órgãos de vinil. enxertados os órgãos voltam a crescer com outras formas. metamorfoseando-se com as fases da lua. um coração enxertado na pele tatuada dum marinheiro bate como um mar. alarme dos subterrâneos inacessíveis. cada um morre como pode. sozinho. morre-se sempre sozinho. e de pólo a pólo estende-se um tubo central onde nós somos os dejectos a delinquência o veneno o lixo os gases as substâncias inquinadas. os poros vulcânicos o roubo o crime as vítimas a escrita os meteoros os pimentos o peido. de qualquer modo os únicos orifícios vivos em permanente transformação. grande plano de loirinho beijando pirolito. pelos interstícios dum tapume pirolito o herói sexy de nossas insónias. imagens descoloridas do ácido. queda de corpos. luz. bebemos a loucura e

³²¹ Cf. *PS*, p. 77, « L'essence artiste nous révèle un temps originel, qui surmonte ses séries et ses dimensions. C'est un temps « compliqué » dans l'essence elle-même, identique à l'éternité. ».

³²² cf. *PS*, p. 58, « Ce que Proust dit de la mer, ou même d'un visage de jeune fille, combien c'est encore plus vrai de l'essence et de l'œuvre d'art: l'instable opposition, “cette perpétuelle récréation des éléments primordiaux de la nature” (*JF3*, 1, 906). Mais l'essence ainsi définie, c'est la naissance du Temps lui-même. Non pas que le temps soit déjà déployé: il n'a pas encore les dimensions distinctes d'après lesquelles il pourrait se dérouler, ni même les séries séparées dans lesquelles il se distribue suivant des rythmes différents. Certains néo-platoniciens se servaient d'un mot profond pour désigner l'état originnaire qui précède tout développement, tout déploiement, toute “explication”: la *complication*, qui enveloppe le multiple dans l'Un et affirme l'Un du multiple. »

³²³ cf. *IM*, p. 174: « Et le monde originnaire ne manque pas non plus d'une loi qui lui donne consistance. C'est d'abord le monde d'Empédocle, fait d'ébauches et de morceaux, têtes sans cou, yeux sans front, bras sans épaules, gestes sans forme. »

os espermatozoides da manhã. o leite do embrião. em nossos corpos não existe outra maneira de sobreviver. por isso ofereci ao loirinho um long 22 rifle reluzente novinho em folha. loirinho pirolito e eu devastamos a cidade. eco que se afasta pesadamente. cantamos as ruínas cantamos o branco vazio de tua pele. o morno branco das pálpebras de parafuso. o branco olho alucinado o branco das guerrilhas urbanas. a noite a obsessiva noite. a imensa noite dos putos do mundo.”³²⁴

Este conjunto transforma todas as pulsações numa grande pulsação de morte. Ou seja, o mundo originário é ao mesmo tempo princípio e fim, ele os relaciona e os aglomera seguindo a lei “da mais acentuada descida”³²⁵. Trata-se, sim, de um mundo muito violento que aflora por vezes “o mal radical”, mas tem o mérito de fazer surgir uma imagem originária do tempo, uma imagem que concentra o princípio, a descida, e o fim, “toda a crueldade do Chronos”³²⁶:

“os textos possíveis são o despertar do corpo, suas pulsações bruscas, fragmentadas, outros corpos vibram, nomes que acendem desejos. tudo anoto pacientemente. mal começo a escrever sou eu que decido do caos e da ordem do mundo. nada existe fora de mim, nem se entrecrocavam corpos etéreos, nem flutuam frutos minerais sobre o deserto da alma. a paixão extraviou-se. não há contacto entre a realidade e aquilo que escrevo neste momento. há muito que deixei de sentir, de ver, de estar, por isso mesmo escrevo.

mas ignoro quem sou, talvez seja todos os outros que em mim respiram sem conseguir ser nenhum deles. quero morrer muitas vezes, sufocado em alucinações, eu mesmo esfera de flipper à deriva pela cidade.”³²⁷

Há um espírito naturalista que atravessa o pensamento da imagem-pulsação. Sem se opor ao realismo, o naturalismo lhe está a exagerar os traços, engendrando tentáculos quase que retirados duma paisagem surrealista, peculiar:

“... há uma cidade a rebentar na humidade vertiginosa da noite e um homem com olhar de açúcar encostado ao néon melancólico das esquinas espera o próximo shoot de heroína... há uma cidade por baixo da pele e uma casa de sangue coagulado na memória atravessada por canos rotos e um corpo pingando mágoas... há uma cidade de alarmes e um tilt lancinante de flipper dentro do meu pulmão adolescente e uma dor de chuva fustigando o sexo adormecido no soalho do quarto de pensão... há uma cidade de visco e de esperma ressequido e uma pastilha elástica presa ao fundo dum copo... há um sorriso e um engate e um cânone e um arrebenta e uma

³²⁴ M, p. 124.

³²⁵ cf. IM, p. 174, « Le monde originaire est donc à la fois commencement radical et fin absolue ; et, enfin, il lie l'un à l'autre, il met l'un dans l'autre, suivant une loi que est celle de *la plus grande pente*. »

³²⁶ *ibidem*.

³²⁷ M, p. 26.

boca de lodo aberta sobre o rio... há uma cidade de fome e lixo enquanto o ciúme escorrega das mãos dos amantes... há um dedo de lâminas usadas e um beco sem saída onde se enroscou um putinho e um cão de febre... há uma cidade crescendo no grito e na gasolina no fogo nocturno da minha vertigem presa nas alturas de cimento armado onde coabitam sexos mergulhados em naftalina... há um osso branco que perfura a insónia e a madrugada e esta cidade de nojo e de fascínio... há uma navalha cortando o betão das avenidas e um pássaro de enxofre nas feridas duras dos cabelos... há uma cidade de estátuas desmanteladas contra o espelho dum bordel e a luz do teu olhar dentro duma janela antiga... há uma cidade que se escapa para fora da noite espia avança e mata... há uma cidade de trapos queimados e de vozes ardendo e uma toalha para limpar o sono dos poucos brinquedos... há uma alucinação furiosa que me incendeia a veia e revela teu rosto lívido que se suicida... há uma cidade de papel engordurado que eu amachuco com o pânico nos dentes e todo o meu corpo sangra... treme... e tem medo... e morre...”³²⁸

Meios reais surgem duplicados por mundos originários. Al Berto descreve com precisão o meio real, fabrica essa cidade das estátuas “desmanteladas contra o espelho de um bordel”, essa cidade de “fome e lixo”, “de nojo e fascínio”, “de trapos queimados e de vozes ardendo”, a cidade que “espia e avança” para depois a esgotar e a entregar ao mundo originário: “há uma cidade de papel engordurado que eu amachuco [...]”. É nesta fonte superior, do “pânico nos dentes”, que se alimenta a força de descrição realista. O meio actual é o meio de um mundo que se define por um “rebentar na vertiginosa humidade da noite”, um princípio radical – gomo nocturno, que não é poupado do seu fim absoluto, um fim de papel amachucado entre os dentes rangendo de medo, um corpo que “sangra... treme... e tem medo... e morre...”.

As acções e os comportamentos, as pessoas e os objectos ocupam o meio derivado e lá se desenvolvem, enquanto as pulsões povoam o mundo originário que põe tudo em andamento. A imagem-pulsão reconhece-se através de dois signos: os sintomas e os ídolos/fetiches. “Os sintomas são a presença das pulsões nesse mundo derivado e os ídolos ou os fetiches, a representação desses pedaços”³²⁹.

³²⁸ *M*, p. 147.

³²⁹ cf. *IM*, p. 175, « Les symptômes sont la présence des pulsions dans le monde dérivé, et les idoles ou fétiches, la représentation des morceaux. C’est le monde de Caïn, et les signes de Caïn. Bref, le naturalisme renvoie simultanément à quatre coordonnées : monde originaire-milieu dérivé, pulsions

Al Berto descreve com muita violência e uma crueldade desconcertante esse meio dividido entre putos e chulos, seduzidos e sedutores, vagamundos e sedentários. Mas aquilo que dá força à descrição é a sua maneira de relacionar os traços com o mundo originário que toca no fundo de todos os meios e se expande debaixo deles. Este mundo não existe independentemente dos meios determinados, pelo contrário, fá-los existir. Princípio e fim, o mundo originário contém também a descida irresistível que se incrusta nas costas do Chronos. É ele quem faz rebentar o meio e é ele também quem o faz surgir fechado, ou suspenso numa esperança incerta. Os meios assomam, conglomeram-se nesse tempo naturalista e voltam a ser incorporados no mundo originário como um cadáver que em vez de se decompor volta a reintegrar-se no corpo da mãe, como um feto prodígio retornado ao útero depois de perder o alento. Os meios surgem desse mundo apenas como esboços condenados a regressarem à origem, se não receberem a salvação que, em definitivo, só pode vir precisamente desse retorno. O tempo naturalista parece assombrado por uma maldição consubstancial, na medida em que a duração, em vez de se fazer, se vai desfazendo e se precipita num processo vital demolidor:

“não sei para onde foste morrer
eu continuo aqui... escrevo
alheio ao ódio e às variações do gosto e da simpatia
continuo a construir o relâmpago das palavras
que te farão regressar... ao anoitecer
há uma sensação de aves do outro lado das portas
os corpos caídos
a vida toda destinada à demolição”³³⁰

A degradação é concebida em Al Berto quer como entropia acelerada, quer como repetição arrebatada.

As construções entrópicas são o que mais aproxima a sua escrita do expressionismo. Partilha com ele um jogo de luzes e sombras – “luminescência da tâmara amadurecida através da solidão do deserto urbano”, “passos provocando

comportements. Imaginez une œuvre où le milieu dérivé et le monde originaire sont réellement distincts et bien séparés : même s'ils ont toutes sortes de correspondances, ce n'est pas une œuvre naturaliste. »

³³⁰ *M*, p. 316.

corolas de luz num charco lamacento”, “Cairo, néon e serpente ou magia em cntraluz” – e o estado abjecto de uma deterioração que fascina e mata – “desérticas pirâmide, mordida pela urina da memória”, “moscas / calor / mijo”, “subúrbio onde mataram o poeta à paulada / juntos precipitando a vida [...]”, “areia devorante”, “vítima e assassino”:

“O CURANDEIRO:

[...]/ mapa astrológico onde o nómada procura duas estrelas que lhe sirvam de olhos / e fui tropeçando nos cadáveres do mundo / lambendo-os amando-os sem outra preocupação que a de viver neles apaixonadamente / e cada um deles era o prolongamento de meus gestos indecisos / dancei até perder o sangue todo / mascarado num outro qualquer que não eu / luminescência da tâmara amadurecida através da solidão do deserto urbano / sufoquei às minhas próprias mãos / réstia de vida frágil / passos provocando corolas de luz num charco lamacento / lâmina suicidária cobrindo o céu de Cairo a Tânger / na órbita dos astros o corpo navega coberto de auras e carimbos santos / [...] Cairo néon e serpente ou magia em cntraluz / Cairo em sons roucos de violino / desértica pirâmide mordida pela urina da memória / metálica dentada que avança / moscas / calor / mijo / vibração da ferida abrindo-se em asa ou prepúcio adolescente / mel duma outra noite / subúrbio onde mataram o poeta à paulada / juntos precipitando a vida no seu mais profundo poema / vítima e assassino / areia devorante / crime adolescente / podres madeiras salpicadas de sangue / e no cimo da pirâmide o assassinado corpo de Alcorão /”³³¹.

Repetições precipitadas celebram o exercício do eterno retorno. Desta vez, o mundo originário não impõe ao meio uma descida, mas uma variação circular dela, uma curvatura ou um ciclo³³² onde estruturas paralelísticas asseguram a circularidade:

³³¹ *M*, p. 64-5.

³³² *M*, p. 371-2, “as mãos esgueiram-se para dentro da insónia. eis a noite da noite onde abro e folheio livros, ouço murmúrios, crescem líquenes, exalam-se perfumes a tinta fresca, desprendem-se sílabas de vidro. eis a noite onde esqueço a vida e cismo sobre aquilo que ainda não sonhei. e aceito como único presságio a melancolia aérea das açucenas. aceito como único consolo a desolação imensa dos teus braços. aceito, aceito como único calor o da tâmara crescendo no deserto. aceito como único vício aquele cuja pele ainda não toquei. aceito como única noite a das searas do fundo do mar. aceito como única fala possível aquela que é susceptível de rasgar pulsos. aceito como único corpo aquele que não cresceu dos relógios do mundo. aceito, aceito como único sonho aquele espelho onde te reflectes e me encontro. aceito a humildade de viver sozinho, a vergonha dos desejos insatisfeitos, a noite que me devora, aceito, aceito estas paredes, estes objectos, este sol, esta varanda, este mar, estes braços, estas mãos, este sexo, estes dedos, aceito, aceito, estes peixes de enxofre estatelados sobre a mesa, estas visões de catástrofe, estes sonhos premonitórios, estas luzes surgindo na pele, aceito, esta

- “eis a noite da noite onde abro e folheio livros, ouço murmúrios [...].
eis a noite onde esqueço a vida e cismo sobre aquilo que ainda não sonhei.”
e
- “aceito como único presságio a melancolia das açucenas.
aceito como único consolo a desolação imensa dos teus braços.
aceito, aceito como único calor o da tâmara crescendo no deserto.
aceito como único vício aquele cuja pele ainda não toquei.
aceito como única fala possível [...]
aceito como único corpo [...]
aceito como único sonho [...].” etc.

À medida que vamos avançando, o ritmo ganha em intensidade com a simplificação da estrutura. Um crescendo “corpulento” reúne em fila inflamada adjectivos pronominais demonstrativos e substantivos: “ [...] aceito esta dor que me morde, esta escrita, este coração, estas doenças, estes cabelos, a escassez da fala, este silêncio cada dia maior e mais perturbador, aceito esta cadeira [...].” Depois da sequência nominal segue-se uma construção com predominância morfológica verbal: “ [...] aceito, aceito a inutilidade de viver, de morrer, de estar aqui, de me deslocar, de permanecer, de fugir, de esperar, aceito, aceito a inutilidade de me reconhecer e de amar [...]”. Ao contrário daquilo que acontece numa “descida”, o ciclo não pode

dor que me morde, esta escrita, este coração, estas doenças, estes cabelos, a escassez da fala, este silêncio cada dia maior e mais perturbador, aceito esta cadeira, este livro, este nome, estes olhos esmagados pela insónia, esta cama vazia, este frio, aceito, aceito, aceito esta janela, esta música de vísceras, esta faca, este sussurro, esta ausência, esta imagem desfocada, esta gravata adolescente, este sismo, este grito, estas coxas sujas de esperma, esta comida, estes cigarros, estes cadernos rabiscados que não servem para grande coisa, aceito, aceito a inutilidade de viver, de morrer, de estar aqui, de me deslocar, de permanecer, de fugir, de esperar, aceito, aceito a inutilidade de me reconhecer e de amar, a inutilidade dos dias, aceito, aceito o marulhar lodoso da alma, aceito não ter projectos nem querer construir uma pátria, aceito, aceito o vazio imenso das algibeiras, a dor das mãos percorrendo um corpo, aceito o caos e esta mosca que não encontra saída e morre no calor da lâmpada, aceito, aceito estes ossos, esta loucura que me assola lentamente, lentamente, aceito ficar louco, inconsciente, indefeso, aceito a tristeza que me ofereces, a pouca água que me é necessária, aceito, aceito nunca mais me lembrar de mim e viver pobre, aceito nunca mais te tocar nem acreditar em deus, aceito, aceito não possuir nada, não querer nada, aceito, aceito nunca mais aqui voltar, nunca mais.”

estar sempre a descer, nem é inteiramente decadente e mau. Apesar da visão de catástrofe (“esta dor que me morde”, “estes olhos esmagados pela insónia”, “esta música de vísceras”, “esta loucura que me assola lentamente”, etc.), há uma alternância entre o Bem e o Mal. Assim, por vezes, nas teias do Mal despontam momentos mais serenos, nos quais os lugares do complemento directo, se não vestem claramente o Bem, se mostram indefesos perante categorizações morais: “[...] aceito esta cadeira, este livro, este nome [...]”, “[...] aceito estas paredes, estes objectos, este sol, esta varanda, este mar, estes braços, estas mãos, este sexo, estes dedos [...]”. Quanto mais frágil a relação do Mal com a ordem cíclica do meio, mais forte e mais violento se indicia o determinismo do seu sentido inclinado, do seu destino inexpiável.

Enrolado no mundo originário que concentra o antes e o depois, o tempo se desdobra nos meios sucedâneos. É quase um neoplatonismo do tempo.³³³ O essencial nestes textos naturalistas de Al Berto é a imagem-pulsão. O tempo é o destino da pulsão e o devir do seu objecto: “[...] aceito o caos e esta mosca que não encontra saída e morre no calor da lâmpada [...]”. Ressaltam os efeitos negativos do tempo: destroços, degradação, destruição, perda ou simplesmente o esquecimento. Perdem-se os lugares, as embarcações no “eco do tempo”³³⁴, perde-se “o rastro do pai e da mãe”³³⁵, “perde-se o significado das palavras”³³⁶, perde-se o corpo do desejo³³⁷, perdem-se para sempre “aqueles sorrisos aqueles instantes”³³⁸, “o vento e a árvore”³³⁹, perde-se o medo³⁴⁰, perde-se a memória, perde-se “o sussurro das horas”³⁴¹, perde-se o nome de quem escreveu e “sonha com o deserto palmilhado pelas horas perdidas doutros nomes/ zildo, nému, kid, alba, zohía, beno, alaíno, beno, minú/ espaço da memória invadido pelas areias doutros livros/ os dedos

³³³ *IM*, p. 179.

³³⁴ *M*, p. 299.

³³⁵ *M*, p. 323.

³³⁶ *M*, p. 530.

³³⁷ *M*, p. 360.

³³⁸ *M*, p. 409.

³³⁹ *M*, p. 429.

³⁴⁰ *M*, p. 411.

³⁴¹ *M*, p. 615.

dormentes abrigam-se por entre as pernas/ flúor da memória em tuas mãos muito brancas/ ele avança com o *Grande Livro do Caos*”³⁴².

Muito frequente em Al Berto, o esquecimento vem reforçar a impressão de sonho ou o rasto de uma experiência com fantasmas (“registámos inquietantes vozes”), um jogo de máscaras, de rostos e gestos a desfazerem-se no nada:

“para sobreviver à noite decidimos perder a memória. cobríamo-nos com musgo seco e amanhecíamos num casulo de frio, perdidos no tempo. mas, antes que a memória fosse apenas uma ligeira sensação de dor, registámos inquietantes vozes, caminhámos invisíveis na repetição enigmática das máscaras, dos rostos, dos gestos desfazendo-se em cinza. escutámos o que há de inaudível em nossos corpos.”³⁴³

Na maioria dos casos, o esquecimento não é involuntário, é uma decisão assumida, é uma questão de vontade, do querer aqui e agora: “decidimos perder a memória”, “vou perder a memória”. E o mais importante nesse processo de apagar a memória não é o sonho nem o fantasma. Esquecer tem uma função mais importante, é marcar o fim de um ciclo, pôr um ponto final para que tudo possa assim recomeçar:

“vou perder a memória. inventar novos nomes para os objectos. gravar a voz antes de morrer.”³⁴⁴

Graças ao esquecimento, volta a ser possível “inventar novos nomes” quanto mais não seja para isso: “sobreviver à noite”. Mesmo se isso não passa de um fingimento que tem como único poder o de criar as condições de possibilidade para um novo ciclo:

“continuo a caminhar de cidade em cidade sem saber para onde vou. donde venho. em que deserto me abandonei. por que razão vou e venho sem descanso. finjo perder-me.”³⁴⁵

ou então,

³⁴² M, p. 105.

³⁴³ M, p. 11.

³⁴⁴ M, p. 45.

³⁴⁵ M, p. 42.

“escrevo-te. depois guardo os manuscritos nos cacifos automáticos. visito cidades. esqueço-os propositadamente para poder recomêça-los. arrasto comigo a melancolia destes sinais destes fragmentos duma memória destroçada.”³⁴⁶

Como se de um criminoso em série se tratasse, a pulsão toma posse do meio, agencia, mata, apaga os rastros, “as impressões digitais”, “o sangue e o esperma da boca” e reincide, recomêça o jogo: “mais tarde, desato o cordel/retiro a faca profundamente enterrada, recuo um pouco/contemplo o sangue e a obra, esvazio as algibeiras/ substituo os objectos, descalço as luvas/apago as impressões digitais, falsifico as fotografias/ lavo demoradamente o sangue e o esperma da boca/ saio para a rua, clandestino/procuro outro puto tardio pela cidade/ seduzo-o com a imagem deslavada duma laranja, recomêço/ o inocente jogo”³⁴⁷.

E que pulsões para o novo ciclo? Ou então, que meios para as novas pulsões? Ou melhor, qual a natureza das pulsões? Em função dos meios em que surgem, as pulsões podem incorporar figuras simples como a pulsão de fome e as pulsões sexuais. Podem também ter um ar insólito e complexo, mas aquilo que é claro é que são “inseparáveis de comportamentos perversos que elas produzem e animam [...]”³⁴⁸.

Canibalescas, masoquistas ou necrofílicas, as pulsões enriquecem o inventário sem terem em conta limites nessas vias biopsicológicas:

“lá fora, longe das sílabas inventadas para substituírem a vida, as bichas reproduzem-se a velocidades incríveis. cruzam-se entre elas na esperança de conseguirem uma raça mutante, andrógina. passeiam-se no Jardim Botânico, imitam a enxertia das plantas, em cada canteiro soa um piar de palavrões, de risos agudos, de gargalhadas ferozes. elas usam máscaras para se confundirem com as dalias, as glicínias, as rosas-de-santa-teresinha, os junquinhos murchos cobertos de neve. perdem a cabeça se avistam um magala. as bichas mais tenebrosas, desdentadas pela idade, trepam aos ciprestes dos cemitérios, batem punhetas debruçadas para as sepulturas dos amantes e choram. outras, mais recatadas, espreitam pelas janelas sujas

³⁴⁶ *M*, p. 43.

³⁴⁷ *M*, p. 178.

³⁴⁸ Cf. *IM*, p. 179 e seg.

dos quartos alugados e suspiram, pondo em cada suspiro todo o alívio do sexo e a estranha tristeza do mundo.”³⁴⁹

O objecto da pulsão – quer dizer o pedaço, que, ao mesmo tempo, pertence ao mundo originário e é arrancado ao objecto real do meio derivado³⁵⁰ – é sempre o «objecto parcial» ou o fetiche: pedaços de carne, restos, sapatos, “língua peganhenta de chocolate e beijos”³⁵¹, “orelha líquida”, “espesso objecto laminar”, “caralho-verde-músculo”, “o sémen arrefecido”, “a urina descuidada”³⁵², “um bicho ósseo cola-se-me ao céu-da-boca”³⁵³, “sexos hirtos molhados”, “dejectos de peles soterrados”³⁵⁴, “sorri ao enumerar os restos que a manhã encontraria pelo chão/manchas de esperma, ténis esburacados, calças sujíssimas, blusão cheio de autocolantes, peúgas encortiçadas pelo suor/as cuecas rotas, sujas de merda.”³⁵⁵

A pulsão é um acto violento, um acto que arranca, que desarticula e arrasta. A sua variação desemboca na perversão. Não se trata de um desvio, mas de uma derivação, uma expressão normal num meio derivado que actualiza constantemente esta relação de vítima e predador. Os putos são as vítimas por excelência: “rumores, Tangerina ou Nervokid sepulta o sexo na areia, volta-se repentinamente, aponta caralho ao sol e vem-se. a sua língua devora a boca salgadiça das crianças. ejacula uma cinza adocicada, transparente. do mar sobe um canto quase inaudível, do corpo propaga-se um estremecimento, um sismo que se transmite à terra e a fecunda. o sol já se esconde atrás dos rochedos, purpúreo. um barco em contraluz, ou seria uma visão de deus no crepúsculo da alba?”³⁵⁶.

³⁴⁹ *M*, p. 24-5.

³⁵⁰ Cf. *IM*, p. 180: “Le second aspect, c’est l’objet de la pulsion, c’est-à-dire le morceau, qui, à la fois, appartient au monde originaire et est arraché à l’objet réel du milieu dérivé. L’objet de la pulsion, c’est toujours «l’objet partiel» ou le fétiche, quartier de viande, pièce crue, déchet, culotte de femme, chaussure. »

³⁵¹ *M*, p. 106.

³⁵² *M*, p. 108.

³⁵³ *M*, p. 112.

³⁵⁴ *M*, p. 113.

³⁵⁵ *M*, p. 175.

³⁵⁶ *M*, p. 17-18.

Por vezes, nas mãos da violência da pulsão, a personagem vacila e treme e é nesse momento que se transforma na vítima da sua própria pulsão: “há uma alucinação furiosa que me incendeia a veia e revela teu rosto lívido que se suicida... há uma cidade de papel engordurado que eu amachuco com o pânico nos dentes e todo o meu corpo sangra... treme... e tem medo... e morre...”³⁵⁷

Seguramente, a pulsão é mais forte do que a personagem, qualquer que seja o seu carácter. A pulsão apodera-se dela e a envolve num devir que é aquele da sua própria morte. Os loucos de Al Berto não são loucos duros, são loucos frágeis, débeis, condenados desde o princípio pela violência que os habita e os empurra em direcção ao alvo dum meio que a pulsão explora e esgota.

A lei da pulsão visa apropriar-se com astúcia, mas violentamente, de tudo aquilo que consegue num meio dado, e, se possível, passar de um meio para outro.³⁵⁸ A pulsão tem que ser exaustiva, porque ela é, no fundo, desejo de mudar de meio, de procurar um novo meio para o explorar e desarticular. A pulsão deve cortar em pedaços, acumular restos, constituir um grande campo de dejectos, e reuni-los numa só pulsão, a pulsão de morte. É aí que ela atinge a sua negrura última.

Morte, morte, morte.

³⁵⁷ *M*, p. 147.

³⁵⁸ v. *IM*, p. 192.

O tempo como espera

“[...] continuo a desejar países serenos lagos
suaves palavras gravadas no envelhecido estanho dos gestos
e conheci o imutável bolor do rectangular país
a histérica península
o buraco onde coalhou o pressagioso nevocero de Quibir
que país é este? onde a espera definha noutra espera”³⁵⁹
Al Berto

Numa comunicação apresentada no âmbito de um colóquio sobre o Mediterrâneo e publicada no volume *Homo Poeticus*³⁶⁰, o escritor sérvio Danilo Kiš explica que qualquer comparação entre Sónia Efimovna, a mulher do autor, que esperou por ele durante duas décadas, e a mitológica Penélope seria ofensiva para a primeira. Pois há uma diferença radical entre esperar rodeada de pretendentes na calma de um palácio e resistir anos a fio perseguida por estar casada com um *inimigo do povo*. Penélope, Sónia, Godot, Masoch são apenas algumas das figuras que foram assombradas por esse tempo da suspensão/ostracização do real a favor de um por vir. As aproximações ao problema seriam várias. As vacilações muitas. O tempo da espera.

Mas antes, assentar o problema.

Que espera? Melhor, quem espera? Com que propósito? Em que circunstâncias? Esperar – adiar, imaginar, desejar, projectar – o quê, para quê? Até quando?

Enquanto habitante do tempo complicado da imagem-pulsão, Al Berto não descreve nenhum mecanismo psicológico, ele inventa uma lógica extrema das pulsões que lembra o exercício do masoquismo. O tempo enquanto espera é outra expressão do virtual que aproxima a sua obra da experiência de Masoch:

³⁵⁹ M, p. 344-5.

³⁶⁰ Ed. Fayard, Paris, 1993, Tradução do servo-croata por Pascale Delpech.

“tenho a certeza de que parto para sempre
não haverá regresso nenhum
creio que se tornaria mais fácil escrever-te de longe
[...]
fingiria escrever-te para te enviar a minha nova morada
poderia assim queimar os dias no desejo de receber notícias
inventaria mesmo desculpas plausíveis
greves dos correios inexistentes terríveis epidemias
catástrofes
e na espera duma carta acabaria por me embebedar
beber muito e esperar
esperar”³⁶¹

O tempo da escrita é constantemente associado a uma situação de expectativa. E se a escrita é nestes contextos pensada como refúgio – “escrevo com um único fim: salvar o dia”³⁶² –, a espera parece corroborar os mesmos intuitos, “atravessar os dias que faltam”:

“basta-me fechar os olhos ou desatar a escrever, ou simular que espero. o acto contínuo de esperar é-me suficiente para atravessar os dias que faltam.

finjo ser feliz, mas a felicidade também é perecível. o melhor é esperar e não simular nem felicidade nem desgosto. esperar, fazer da espera uma razão para estar. esperar que pare de chover e mais nada.”³⁶³

Desatar a escrever ou *simular a espera* são saídas de escape ao real, maneiras de evitar o real, de o denegar. Mas esperar não é só denegar o real, é também fugir ao tempo, ao Chronos, porque “a felicidade também é perecível” e nestas condições de horizonte findável, o melhor é não simular o que pode desaparecer. O melhor é manter o suspense, adiar o porvir, “fazer da espera uma razão para estar.”. O melhor é agarrar-se ao agora, “esperar que pare de chover e mais nada.”, e tudo isto porque

“pelo momento resta-nos a recordação desse breve encontro em que tu, excessivamente jovem, e eu, sobejamente velho, nos entendemos. disseste que eu estava mais novo. sorri, prosseguindo caminho. não era eu que estava mais novo.

³⁶¹ *M*, p. 387.

³⁶² *M*, p. 360.

³⁶³ *M*, p. 461.

sorri, prosseguindo caminho. não era eu que estava mais novo, tu é que envelheceras sem dar por isso.

hoje vou dormir de luz acesa.”³⁶⁴

Virtual e irreverente, o acontecimento incorporal, essa recordação breve irrompe no estado das coisas material e presente. A mudança é marcada pelo recuo no passado dos verbos: do presente simples – “basta-me”, “finjo”, “é”, “resta-nos” –, ao pretérito perfeito – “disseste”, “sorri” –, imperfeito – “estavas” –, e mais que perfeito – “envelheceras”. Por momentos, o fantasma encarna esse ideal impessoal até o tempo presente fazer voltar o discurso à realidade das noites em que é preciso “dormir de luz acesa” para marcar o território do aqui e agora e cortar uma brecha no caos. E assim resistir porque temos ainda o fantasma e a espera como única religião: “Esperar-te é tudo o que me resta.”³⁶⁵

Já em 1967, no estudo sobre Masoch, Deleuze pensa a estrutura da espera de uma perspectiva bipartida. Contra a tradição psicanalítica, Deleuze desfaz a já canonizada unidade sadomasoquista e estende a distância radical que há entre o sadismo e o masoquismo no que se refere à relação que a dor tem com o prazer num e noutro. Sade e Masoch nos têm habituado a uma literatura clínica, uma literatura que faz do seu território uma sintomatologia. Enquanto o sadismo é governado pela projecção, o masoquismo é governado pela espera:

“nada... incessantemente nada
nem mesmo a infelicidade

desenhar um quarto à medida da ausência
Je voudrais pas crever
de nossos corpos apagar as luzes e a paisagem
Avant d'avoir connu
fechar as janelas as portas as frestas
Les chiens noirs du Mexique
abrir as mãos os olhos e talvez o gás
Qui dorment sans rêver

³⁶⁴ *ibidem*, continuação da citação anterior.

³⁶⁵ *M*, p. 64.

esperar... esperar”³⁶⁶

O masoquista opta pela suspensão do prazer a favor da dilação da dor: “Pertence essencialmente ao masoquismo uma experiência da espera e da suspensão [...] Masoquista é quem vive a espera no estado puro. Faz parte da espera pura o desdobramento em dois fluxos simultâneos, um que representa *o que se espera*, e que tarda por essência, sempre atrasado e sempre repostado, o outro que representa algo *de que se espera*, o único a poder precipitar a vinda do esperado”³⁶⁷. Há uma diferença de ritmo: enquanto a dor efectua aquilo de *que se espera*, o prazer efectua aquilo que se espera:

“olho a vida como se o mundo desabasse dentro de instantes
quanto ao emprego não se preocupe
vou escrever ao meu patrão para me despedir
não sei o que me espera longe daqui
nem onde pararei de viajar
sei que devo partir de todos os lugares onde chegar
se é que alguma vez vou chegar a algum lugar
fascinam-me sobretudo as cidades costeiras
nelas poderei embarcar para outras cidades
ou ficar no cais a ver os barcos afastarem-se
e quedar-me silencioso horas a fio
olhando-os desaparecer
com o simples desejo de ir com eles
mas ficar
ficar um dia mais para que o desejo de partir se torne tão forte
insustentável
e me apeteça morrer em cada porto de partida e de chegada
nesta incerteza viverei o resto dos meus dias
atravessando mares devassando corpos e noites
que de mastro em mastro se tornam peganhentas
indecisas”³⁶⁸

O masoquista é o moroso que efectua a suspensão estética e dramática, oposta à reiteração mecânica e acumuladora em Sade, tangenciando assim a estrutura

³⁶⁶ *M*, p. 226.

³⁶⁷ Cf. *SM*, p. 62-3, « Appartient essentiellement au masochisme une expérience de l'attente et du suspens. [...] Le masochiste est celui qui vit l'attente à l'état pur. Il appartient à la pure attente de se dédoubler en deux flux simultanés, l'un qui représente *ce qu'on attend*, et qui tarde essentiellement, toujours en retard et toujours remis, l'autre qui représente quelque chose à *quoi Von s'attend*, et qui seul pourrait précipiter la venue de l'attendu. »

³⁶⁸ *M*, p. 39.

fundamental do tempo (“ficar no cais a ver os barcos afastarem-se/e quedar-me silencioso [...] mas ficar/ ficar um dia mais para que o desejo de partir se torne tão forte/ insustentável [...])). Essa duplicidade temporal já estava presente em *Le Bergsonisme*, como um dos paradoxos sobre o tempo caros a Deleuze. O passado não é um antigo presente, o presente coexiste com o passado contemporâneo a ele:

“maquilha-me com os putos que receava em meus lábios. chuva secreta grânulos de rímel. sento-me à minha espera na penumbra do quarto. vou desfolhando o verniz das unhas com a certeza de que não voltarei. suspiro o mel derramado entre os dedos. um estreito golpe nos pulsos. não te afastes não me persigas sem que eu mude de máscara. recomeçaremos juntos. escuta o silvo agudo das borboletas produzindo pequenos sóis. o vômito da memória. o putito que fui move-se nos resíduos do vento. não batas à minha porta oculta espera que o vento também me disperse. espera que outro corpo se desprenda da sabedoria da terra e do mistério das areias em sossego. e não possa sair daqui. nunca mais.”³⁶⁹

O putito, que foi, move-se desdobrado no “vômito da memória” e na “penumbra do quarto”, enquanto o inventor de fantasmas engendra recusas como procedimento da sua tática de suspense: “não te afastes não me persigas [...]”, “não batas à minha porta oculta [...]”. Cria provas de iniciação: “escuta o silvo agudo das borboletas [...]”. Espera atingir o ideal, “espera que o vento também me disperse”, “espera que o outro corpo se desprenda da sabedoria da terra [...]”. Para Sade a linguagem acaba por encarnar a ideia de razão; em Masoch, pelo contrário, a linguagem desempenha a função do ideal da imaginação³⁷⁰. “Em Sade, a função imperativa e descritiva da linguagem conduz a uma pura função demonstrativa e insinuante; em Masoch, ela também conduz a uma função dialéctica, mítica e persuasiva.”³⁷¹ O inventor de fantasmas tenta persuadir a sua quimera, promete voltar, inventa crenças – “acredito nas ruas que existem por detrás dos óculos dos marinheiros [...]”, “eu acreditei no fogo e no silêncio [...]” –, adia e encobre o desejo

³⁶⁹ *M*, p. 127.

³⁷⁰ cf. *JM*, p. 114, « Sade s’exprime dans une forme qui réunit l’obscénité des descriptions à la rigueur apathique des démonstrations ; Masoch, dans une forme qui multiplie les dénégations pour faire naître dans la froideur un suspens esthétique ».

³⁷¹ cf. *JM*, p. 22, « Chez Sade, la fonction impérative et descriptive du langage se dépasse vers une pure fonction démonstrative et instituante ; chez Masoch, elle se dépasse aussi, vers une fonction dialectique, mythique et persuasive ».

– “ando por aí a mariscar com os nativos, escondendo do mundo a tristeza que me devora o corpo”:

“prometo-te que uma noite voltarei, sem bússola, regressarei com o lume do rio a guiar-me, e os olhos pousarão nos teus olhos este frémito de águas. acredito nas ruas que existem por detrás dos óculos dos marinheiros, onde descansa um barco e tu foges. não acredito em ti. um fio de água enforca-nos. foi então que resolveste prosseguir viagem sozinho, com a tua adolescência um pouco ferida. eu acreditei no fogo e no silêncio que, de manhã, lavam os corpos, tornando-os de novo navegáveis. esperei, ainda te espero. ando por aí a mariscar com os nativos, escondendo do mundo a tristeza que me devora o corpo.”³⁷²

E quando Sade recorre a descrições obscenas banhadas em violência, Masoch evita a violência e evoca quadros e cenários, investindo na criação de ar, de clima ficcional. O fabulador insiste na sua rotina do “não se sabe o quê junto à janela” e tenta induzir o seu fantasma a “praticar essa arte imemorial de quem espera”, mas sabe que o jogo do suspense não passa de uma “humilde existência de papel”, a exaltação dum tempo verbal hipotético com todo o fingimento que pode caber numa estrutura condicional adverbial (“como se”) e nos conjuntivos que a acompanham (“fechasse”, “caminhasse”), assim:

“vem comigo
praticar essa arte imemorial de quem espera
não se sabe o quê junto à janela
encolho-me
como se fechasse uma gaveta para sempre
caminhasse onde caiu um lenço
mas levanto os olhos
quando o verão entra pelo quarto e devassa
esta humilde existência de papel

vem comigo
as palavras nada podem revelar
esqueci-as quase todas onde vislumbro um fogo
pegando fogo ao corpo mais próximo do meu”³⁷³

O fabulador repete – “vem comigo”, repete-se e a sua repetição não está relacionada com uma negação do mundo e com o eco infinito da dor. O seu discurso

³⁷² M, p. 143.

³⁷³ M, p. 525.

iterativo inventaria a suspensão dum ideal fantasmático. Porque “o suspense estético e dramático em Masoch se opõe à reiteração mecânica e acumuladora tal como aparece em Sade. [...] Subsiste apenas uma pesada e estranha atmosfera, como um perfume demasiado forte, que se resplandece em todo o suspense e resiste a todas as mudanças”.³⁷⁴

A repetição sádica é acelerante enquanto que a repetição masoquista é suspensiva. Difere o real para se fixar no fantasma. É uma repetição que se sustenta com a imaginação:

“tenho vontade de sair por aí, vaguear pelas ruas, mas vou ficar aqui, fechado na casa sitiada pela noite, perdida algures onde a não posso sequer inventar.

meio deitado, imagino o mar ao fundo das ruas, os barcos como fantasmas adormecidos no areal, finjo que não posso mexer-me. escrevo ou desato a gritar, tanto faz.”³⁷⁵

Não se trata de recusar o mundo real, de o destruir, nem de o envolver numa aura ideal. O gesto do fabulador é antes aquele que procrastina para aceder assim a um ideal, ele mesmo adiado no fantasma³⁷⁶:

“diário de uma paixão /

Medo que nos trespassa pela milionésima vez. Esperar-te é tudo o que me resta. Na claridade baça da memória movem-se figuras aladas, uma máscara mineral expande-se lentamente. Espaço imaginado onde te alcanço com a ponta afiada dos dedos, reconhecendo-te quando toco meu próprio corpo. Defines-te no contorno quebrado da roupa abandonada. Demorados dias, flores petrificadas, auroras do corpo explodindo por cima do porto. Na cidade, os néons atingem a velocidade da emergência, o som alucinante do alarme e da cesariana. Escrevo, tudo se confunde numa sobreposição de álcool, sílabas, erecções, corpos e nostálgicas drogas.”³⁷⁷

³⁷⁴ PSM, pp. 31-2, «le suspens esthétique et dramatique chez Masoch s’oppose à la réitération mécanique et accumulatrice telle qu’elle apparaît chez Sade. [...]Seule subsiste une pesante, une étrange atmosphère, comme un parfum trop lourd, qui s’étale dans le suspens, et qui résiste à tous les déplacements».

³⁷⁵ M, p. 228.

³⁷⁶ PSM, p. 30, «Il ne s’agit donc pas de nier le monde ou de le détruire, mais pas davantage de l’idéaler ; il s’agit de le dénier, de le suspendre en le déniaut pour s’ouvrir à un idéal lui-même suspendu dans le phantasme. On conteste le bien-fondé du réel pour faire apparaître un pur fondement idéal».

³⁷⁷ M, p. 64.

Neste exercício de contemplação quase mística – “na claridade baça da memória movem-se figuras aladas, uma máscara mineral expande-se lentamente” – o seu melhor aliado é a imaginação – “Espaço imaginado onde te alcanço com a ponta dos dedos [...]”. A repetição tem como objectivo atrasar *ad infinitum* o encontro, o prazer, atrasá-los até os dias se tornarem demorados e as “flores petrificadas”, até o corpo de tanta realidade em excesso se ver despedaçado em auroras “explodindo por cima do porto”.

O processo de denegação masoquista vai tão longe que o prazer sexual é visto enquanto tal. A denegação por si não constitui uma forma de imaginação. A denegação é o fundo da imaginação, que suspende o real e incarna o ideal neste suspense. “Denegar e suspender pertencem à essência da imaginação.”³⁷⁸ De onde a tese central de que o « masoquismo é a arte do fantasma »³⁷⁹. Ora, o prazer é adiado de tal maneira que no momento em que o experimenta, a realidade do prazer é denegada ao ponto de o fabulador se identificar com o « homem sem sexualidade »³⁸⁰.

Esta denegação levada para além dos seus limites ajuda-nos a compreender a importância que têm para ele o fetichismo e os ritos de sofrimento – “a dor invadia-me os órgãos do corpo” – povoados por verdadeiras suspensões físicas – “ficava estendido e inerte” –, atordoado pela presença esfíngica do fantasma torturador:

“ficava estendido inerte a gritar para dentro do corpo/as unhas abrindo sulcos nos lençóis sujos de mijo/e sabia que lá fora as avenidas esvaziavam-se/enquanto a morte se passeava no rosto despreocupado duma mulher/a carne rasgava-se-me ao simples contacto dos dedos/a dor invadia-me os órgãos do corpo que eu nunca vi/esperava-te/por cima da cama voava um corpo translúcido filiforme/ passava rente ao peito agredia-me/quando eu tentava gritar afastava-se

³⁷⁸ PSM, p. 109, «La dénégation en général n’est une forme d’imagination : elle constitue le fond de l’imagination comme telle, qui suspend le réel et incarne l’idéal dans ce suspens. Dénier et suspendre appartiennent à l’essence de l’imagination».

³⁷⁹ PSM, p. 59, «de masochisme est l’art du phantasme ».

³⁸⁰ PSM, p. 31, «Le processus de dénégation masochiste va si loin qu’il porte sur le plaisir sexuel en tant que tel : retardé au maximum, le plaisir est frappé d’une dénégation qui permet au masochiste, au moment même où il l’éprouve, d’en dénier la réalité pour s’identifier lui-même à l’homme sans sexualité».

embatia/ contra as paredes fazia frio e tu não vinhas/ era inverno dentro e fora de mim”³⁸¹

O fetiche é o objecto da fantasmagorização, é um “corpo translúcido filiforme” que passa “rente ao peito” e agride.

A espera, “a voragem dos amargos dias de espera, a prolongada espera, o tempo, que abre medonhas gretas na memória”³⁸², trabalham para e contra o fantasma, transformam-no num guilhotinador:

“digo tudo isto mas já não te amo/ não te amo/[...] nunca fizeste caso da minha loucura/nunca vieste visitar-me quando estive internado nunca/o enfermeiro azul-sabonete chegava às cinco em ponto/injectava-me e sorria/atava-me debaixo de fortíssimas lâmpadas e sorria/esperei continuamente a tua visita/nunca vieste [...] as pernas e as mãos eram de geleia fendiam-se/ao contacto de línguas de vidro invisível/nem sequer telefonaste/tentava caminhar e tudo o que conseguia era bater/com a cabeça no lavatório tentava lembrar-me do meu nome/e só um rápido movimento de barbatanas sujas me aflorou a boca/esperei que viesses ao entardecer/abrisse os braços para mim/esperava que surgisses como um osso de luz reconhecível/ mesmo durante a noite esperei/que me prendesses de novo para que não se enchesse o quarto/de peixes de enxofre devoradores de paredes/e tu nunca vieste.”³⁸³

O fantasma-torturador aparece quer como uma estátua – “estátuas de areia molhada deitadas na relva sequiosa de sono.”³⁸⁴ - quer como um retrato ou uma fotografia:

“a fotografia tinha o rigor das imagens a preto e branco
a noite desabara sobre os corpos estendidos
a lua surgia como um tentáculo de gelo
apercebíamos mãos voláteis por entre as estátuas
um de nós teimava em esconder-se no interior de uma delas”³⁸⁵

No caso de Al Berto, tal como acontece, por exemplo, em Masoch e Sade, trata-se de fazer da literatura um assunto perverso. Al Berto, Masoch, Sade e Deleuze ajudam-nos a perceber como é que a linguagem se ultrapassa a si mesma ao reflectir um corpo do desejo para formar com as palavras um outro corpo, cheios de novos

³⁸¹ M, p. 388.

³⁸² M, p. 230.

³⁸³ M, p. 388.

³⁸⁴ M, p. 49.

³⁸⁵ M, p. 283.

prazeres para espíritos puros. Trata-se do acto de descrição da carne, dos “pulmões estafados pelo tabaco das esperas”³⁸⁶ e da sua transgressão, da transgressão da linguagem pela linguagem. Segundo Deleuze, o dispositivo perverso na literatura se confunde com o movimento mesmo da produção ficcional. É uma ficção do duplo, da reiteração dos factos que guardam com eles um arquivo impossível, excessivo porque “na espera tudo se degrada, se envenena/seiva de plantas suadas, sangue amargo na boca, no sexo” enquanto “uma aranha tece a intriga [...]”³⁸⁷. Esta ficção age directamente sobre a sensualidade. Al Berto procura espiritualizá-la, para a tornar num puro efeito de linguagem. Al Berto fabula mundos, como toda a literatura que conhecemos. Não são mundos possíveis, mundos mais sombrios ou mais alegres. São o duplo deste mundo, o nosso, mas um duplo excessivo³⁸⁸. “Com Sade e Masoch, a literatura serve para nomear, não a este mundo porque já está feito, mas uma espécie de mundo, capaz de lhe recolher a violência e o excesso. [...] E as palavras desta literatura, por sua vez, formam na linguagem uma espécie de duplo da linguagem, apto para a fazer agir directamente sobre os sentidos.”³⁸⁹.

A estrutura fundamental desta ficção de um outro mundo, que recolhe a violência do primeiro e intervém nos sentidos, deve ser encontrada no dispositivo de dobragem, no processo de produção de um duplo perverso do mundo. Este duplo é aquilo que Deleuze, de acordo com a tradição psicanalítica chama de fantasma. É o conceito de fantasma que ocupa o lugar central da análise de Deleuze. Se no sadismo ele se obtém através de um processo de negação da lei, no masoquismo, é o processo de denegação do objecto do prazer e da suspensão do desejo que leva ao

³⁸⁶ *M*, p. 109.

³⁸⁷ *M*, p. 115.

³⁸⁸ Catarina Nabais, *L'esthétique en tant que philosophie naturelle : Le concept de vie chez Gilles Deleuze. Pour une théorie naturelle de l'expression. Regards sur la Littérature.*, Tese de Doutoramento defendida a 11 de Janeiro, na Universidade de Paris VIII, p. 80.

³⁸⁹ *PSM*, p. 33, «Avec Sade et avec Masoch, la littérature sert à nommer, non pas le monde puisque c'est déjà fait, mais une sorte de double du monde, capable d'en recueillir la violence et l'excès. (...) Et les mots de cette littérature, à leur tour, forment dans le langage une sorte de double du langage, apte à le faire agir directement sur les sens»

deslocamento em direcção deste ser estranho, enquanto objecto impossível e absolutamente real.³⁹⁰

*

Suspensão – Repetição – Fantasma são conceitos chave para pensar o tempo da espera em Al Berto. Os três remetem para acontecimentos incorporais, para eventos ideais ou do passado. Segundo Deleuze, a melhor maneira para definir estes estados de virtualidade seria aquela de Proust: “reais sem serem actuais, ideais sem serem abstractos”³⁹¹. O virtual não existe menos do que o actual. Contudo, ele se distingue do possível. Primeiro, porque o virtual, sem ser actual, tem sempre uma realidade, que não acontece sempre no caso do possível. Segundo, a realização do possível depende das regras essenciais da semelhança – o real é conforme a imagem do possível, tendo apenas a existência como um acrescento – e da limitação, porque o possível é considerado como igual ao real; é preciso esta condição para explicar que nem todos os possíveis se realizam.³⁹²

Devemos então pensar o virtual e o actual como duas fases solidárias do real que existem de maneiras diferentes, nunca simultâneas. “O virtual não se opõe ao real, mas apenas ao actual. O virtual tem uma plena realidade, enquanto virtual”³⁹³. É desta maneira que temos que ler a tese da univocidade do ser. O ser diz-se da mesma maneira como existe, a partir de uma perspectiva actual e virtual, o que não equivale a confundi-los, nem a identificá-los, mas a diferenciá-los.³⁹⁴ O virtual é portanto a pressuposição do actual e reciprocamente. “Distintos mas indiscerníveis, são assim o actual e o virtual que não param de se intercambiar”³⁹⁵. O intercâmbio impede-nos de apreender a sua articulação como negação dialéctica, realização, ou sucessão. Não passamos do actual ao virtual ao desenvolver o possível lógico por sucessão temporal,

³⁹⁰ para uma problematização mais exaustiva do tema ver Catarina Nabais, *L'esthétique en tant que philosophie naturelle : Le concept de vie chez Gilles Deleuze. Pour une théorie naturelle de l'expression. Regards sur la Littérature.*, Tese de Doutoramento defendida a 11 de Janeiro, na Universidade de Paris VIII.

³⁹¹ *PS*, p. 76, « Réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits » ; v. também *DR*, p. 269 ; *B*, p. 99.

³⁹² *B*, p. 99.

³⁹³ *DR*, p. 269.

³⁹⁴ *QPh*, p. 2.

³⁹⁵ *IT*, p. 95, « Distincts, mais indiscernables, tels sont l'actuel et le virtuel qui ne cessent de s'échanger ».

mas através do devir. O vitalismo de um pensamento em devir reclama uma outra lógica, uma lógica das multiplicidades.

*

Compreender a leitura que fazemos do tempo como espera em Al Berto, a partir de um ponto de vista crítico, é portanto compreender a especificidade que Deleuze vê no masoquismo, a sua diferença com o sadismo, isto é, atravessar o ponto de vista clínico. É compreender como Masoch considera o fantasma como um verdadeiro duplo do mundo e como a literatura surge como a sua realização ideal.³⁹⁶ Entre as obras de Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch* constitui talvez a aproximação mais clínica, os aspectos da crítica não se poderiam entender sem um espelho clínico. Neste livro, pela primeira vez, Deleuze toma um escritor como exemplo da ligação intrínseca que há entre literatura e vida, daquilo que chamará mais tarde a literatura como caso de saúde.

³⁹⁶ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'Art*, Paris, PUF, 2005, p. 43, «La symptomatologie implique cette proximité de l'art avec la vie : le but de l'art est d'explorer les allures vitales sans se raidir dans une attitude moralisatrice, mais en captant au contraire et en rendant sensible les complexes anomaux du vital. C'est en ce sens que l'écriture frôle la bordure de la normalité sociale et psychique. Deleuze s'intéresse aux figures marginales parce qu'il assigne une fonction clinique à la création artistique».

Um tempo a cortes de batom³⁹⁷

Nos livros que se seguem a *Présentation de Sacher-Masoch* (1967), o masoquismo e o sadismo desaparecem completamente das preocupações de Deleuze. O interesse pelo tema do masoquismo volta apenas em 1980, em *Mille Plateaux*. Desta vez, no entanto, Deleuze e Guattari abandonam a trilogia suspensão-repetição-fantasma e contrariam a teoria de imaginação. Se em *L'Anti-Édipe* o tema do masoquismo é substituído pelo tema da esquizofrenia, é só com o capítulo “Como fazer um corpo sem órgãos” de *Mille Plateaux* que o masoquismo é desvinculado do conceito de fantasma a favor de uma teoria baseada na ideia de programa. Depois de apresentarem um caso literário – um fragmento do livro *The Naked Lunch* de William Burroughs – Deleuze e Guattari explicam: “não é um fantasma, é um programa: diferença essencial entre a interpretação psicanalítica do fantasma e a experimentação antipsicanalítica do programa. Entre o fantasma, a interpretação ela mesma por interpretar, e o programa motor da experimentação.”³⁹⁸ O conceito de corpo sem órgãos vem preencher o lugar do fantasma. “O corpo sem órgãos é aquele que fica quando extraímos tudo. E aquilo que extraímos é precisamente o fantasma, conjunto de significações de subjectivações. A psicanálise faz o contrário: ela traduz tudo em fantasmas, ela guarda o fantasma, e por excelência falha o real porque falha o CsO”³⁹⁹.

³⁹⁷ cf. uma adaptação de uma expressão de Deleuze, v. *LS*, p. 158.

³⁹⁸ *MP*, p. 188, «ce n'est pas un phantasme, c'est un programme : différence essentielle entre l'interprétation psychanalytique du phantasme et l'expérimentation anti-psychanalytique du programme. Entre le phantasme, interprétation elle-même à interpréter, et le programme moteur de l'expérimentation»

³⁹⁹ *Ibidem*, «Le CsO c'est celui qui reste quand on a tout extrait. Et ce qu'on a extrait, c'est précisément le phantasme, l'ensemble des signifiances et des subjectivations. La psychanalyse fait le contraire : elle traduit tout en phantasmes, elle transforme tout en phantasmes, elle garde la phantasme, et par excellence elle rate le réel, parce qu'elle rate le CsO».

A mesma posição crítica em relação ao conceito de fantasma e a sua relação com o masoquismo surge nos capítulos de *Mille Plateaux* relativos aos conceitos de devir: “Queremos dizer uma coisa simples sobre a psicanálise: ela encontrou muitas vezes, e desde o princípio, a questão dos devires-animal do homem. Na criança, que não pára de atravessar tais devires. No fetichismo e sobretudo no masoquismo que não param de enfrentar tal problema.”⁴⁰⁰ Os psicanalistas confundem, por exemplo, o devir-animal com relações edipianas e fetichistas e perdem de vista o contorno real e o mundo agenciado pelo devir. Perdem assim um *plano* e não um fantasma.

A psicanálise seria a grande ciência dos acontecimentos se não os concebesse como uma coisa para a qual se deveria procurar um sentido.⁴⁰¹ O acontecimento encarna o sentido que emerge nele na sua própria efectuação. Deleuze e Al Berto encontram a sua voz nos estóicos gregos que não esperam a salvação nem de cima nem de baixo, mas lateralmente do acontecimento, daí de onde se levanta o sol.

Na esteira do nada espera-se algo, sim, o acontecimento: “outra vez eu, deitado, tolhido em cogitações, espero que algo aconteça...”⁴⁰². Ou apenas uma mudança de tempo: “espero com as aves uma mudança brusca de tempo”⁴⁰³ Ou talvez alguém como se fosse ninguém:

⁴⁰⁰ *MP*, p.317 « « Nous voulons dire une chose simple sur la psychanalyse : elle a souvent rencontré, et dès le début, la question des devenir-animaux de l'homme. Chez l'enfant, qui ne cesse de traverser de tels devenir. Dans le fétichisme et surtout dans le masochisme, qui ne cessent d'affronter ce problème. Le moins qu'on puisse dire est que les psychanalystes n'ont pas compris, même Jung, ou qu'ils ont voulu ne pas comprendre, Ils ont massacré le devenir-animal, chez l'homme et chez l'enfant. Ils n'ont rien vu. Dans l'animal, ils voient un représentant des pulsions ou une représentation des parents. Ils ne voient pas la réalité d'un devenir-animal, comment il est l'affect en lui-même, la pulsion en personne, et ne représente rien. Il n'y a pas d'autres pulsions que les agencements eux-mêmes. Dans deux textes classiques, Freud ne trouve que le père dans le devenir-cheval de Hans, et Ferenczi dans le devenir-coq d'Arpad. Les œillères du cheval sont le binocle du père, le noir autour de la bouche, sa moustache, les ruades sont le « faire amour » des parents. Pas un mot sur le rapport de Hans avec la rue, sur la manière dont la rue lui a été interdite, ce qu'est pour un enfant le spectacle « un cheval est fier, un cheval aveuglé tire, un cheval tombe, un cheval est fouetté ... ». La psychanalyse n'a pas le sentiment des participations contre nature, ni des agencements qu'un enfant peut monter pour résoudre un problème dont on lui barre les issues : un *plan*, non pas un fantasma. De même on dirait moins de bêtises sur la douleur, l'humiliation et l'angoisse dans le masochisme, si l'on voyait que ce sont les devenir-animaux qui le mènent, et pas l'inverse » ».

⁴⁰¹ v. François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari, Biographie Croisée*, La Découverte, Paris, 2007, p. 228.

⁴⁰² *M*, p. 226.

⁴⁰³ *M*, p. 304.

“sento-me no princípio do sono
espero que uma serpente irrompa da concha das mãos
e me ensine o caminho para algum deus louro e triste
a memória constrói novos espaços de febre
o espelho quebrou-se na fúria do amor
a cadeira com roupa pendurada um papel amarrotado
a carta que ficou por abrir... ninguém”⁴⁰⁴

O resultado é aquele que encontramos na ponta do batom, à superfície do plano, “novos espaços da febre”. Esta reabertura da superfície como campo autónomo é a grande descoberta dos estóicos contra as ilusões que o homem procurava no alto. É aquilo que Deleuze chama de “filosofia a cortes de batom”⁴⁰⁵. Ela vem substituir a filosofia a golpes de martelo, que inclui entre outros o olhar psicanalítico. Ora, será este plano o lugar privilegiado a partir do qual vamos fazer entrar em ressonância as pulsões das profundidades e as imagens idealizadas.

À luz de Deleuze, o estudo pessoano *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa* esboça no capítulo VI – “A construção do plano de imanência” – um mapa daquilo que seria o plano de imanência. Os benefícios são destacados desde o princípio: “Todas as oposições trágicas se podem condensar numa só: a oposição dentro/ fora, sensação/ consciência, consciência/ vida, eu/ outros, lucidez/ espontaneidade, passado/ presente, pensamento/inconsciência – todas as cisões supõem uma única que as contém: entre o interior e o exterior. A melhor «técnica», pois, para atingir o «fora», para sair definitivamente do dentro que aprisiona a consciência e a vida, consiste em transformar o interior em exterior: foi o que tentaram Fausto, Soares, Álvaro de Campos.”⁴⁰⁶ Foi o que tentaram Artaud, Michaux, Lowry, Burroughs, Borges, Cortázar, Al Berto acrescentamos nós: dissolver nele “todo o sem-fundo da subjectividade”. A construção do plano de imanência acarreta transformações radicais no espaço interior, uma vez que é ele o ponto de partida para o corpo-sem-órgãos. “ [...] O plano de imanência não deve ser apenas consistente, permitindo a coexistência de sensações contraditórias; tem que também tornar

⁴⁰⁴ *M*, p. 315.

⁴⁰⁵ *LS*, p. 158.

⁴⁰⁶ Cf. José Gil, *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*, Relógio d'Água, Lisboa, 1999, p. 115.

possível a multiplicidade do sentir, numa e em infinitas sensações: analisando-a «de todos os lados», e sentindo «tudo de todas as maneiras».⁴⁰⁷ O plano de imanência deve permitir a existência compossível dos “milhares de máscaras”, do espião, do “depredador de noites e solidões alheias” e do “bailarino de luas diurnas”.

“ainda tenho resmas de papel para escrever. a viagem está segundo a segundo a ser registada. quando faltar o papel escreverei sobre a pele do viajante, na pálpebra devoradora dos meteoros, por cima da chuva da noite densa. [...] o que me vale é esta gabardina mcintosh de espião. claro que só posso ser um espião, um depredador de noites e solidões alheias. sou aquele que se transmuda em milhares de máscaras e não é ninguém. de dez em dez minutos sou bailarino de luas diurnas.”⁴⁰⁸

É possível assim fazer coincidir num ponto de fuga, “num instante de maior lucidez”, todos os lugares da incorporação metamórfica: “o rio”, “as cabras”, “o castanheiro”, “as aves”, “a sulfúrica borboleta”, “aquele pastor”, “o sonho da cidade”. Os espaços exteriores misturam-se com as sensações interiores, extensão abstracta das sensações múltiplas:

“escrevo-te a sentir tudo isto
e num instante de maior lucidez poderia ser o rio
as cabras escondendo o delicado tilintar dos guizos nos saís de prata da fotografia
poderia erguer-me como o castanheiro dos contos sussurrados junto ao fogo
e deambular trémulo com as aves
ou acompanhar a sulfúrica borboleta revelando-se na saliva dos lábios
poderia imitar aquele pastor
ou confundir-me com o sonho de cidade que a pouco e pouco morde a sua imobilidade

habito neste país de água por engano
são-me necessárias imagens radiografias de ossos
rostos desfocados
mãos sobre corpos impressos no papel e nos espelhos
repara
nada mais possuo
a não ser este recado que hoje segue manchado de finos bagos de romã
repara
como o coração de papel amareleceu no esquecimento de te amar”⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 116.

⁴⁰⁸ *M*, p. 15.

⁴⁰⁹ *M*, p. 209.

Mais do que o disfarce, “o delicado tilintar dos guizos”, o “deambular trémulo”, é “sentir tudo isto”, é o “instante de maior lucidez” que funda o movimento, a multiplicidade e o espaço-exterior.

O espaço-exterior ganha corpo graças a duas comutações: a identificação do corpo que sente com diferentes formas, “as cabras”, “as aves”, “o castanheiro”, “o rio”, as “borboletas”, a “cidade”; a constituição de uma superfície única intensiva.

As sensações desvinculam-se dos órgãos sentidos para, desta maneira, permitir a transformação dos ossos na face duma radiografia, a desfocagem dos rostos e a sua gravação na superfície dos espelhos. O rosto e o próprio coração tornam-se amarelados, expostos ao esquecimento nessa nova existência de papel: “persigo-te com os dedos pelo vácuo/ encontro o rosto amarelecido nas fotografias...”⁴¹⁰ Até os afectos, a paixão encontram a sua dimensão de máxima intensidade no processo de transformação dos planos profundos numa cara-superfície suja de “tinta e de palavras”: “esperei o sono com suas pálpebras vegetais e a paixão/ apareceu naquele rosto orvalhado abrindo-se enfim/ à contemplação doutro rosto sujo de tinta e de palavras”⁴¹¹

A interiorização do exterior passa pela desfocagem de um rosto que normalmente só se consegue através de uma aproximação excessiva. Os “rostos desfocados” são talvez um indicador mais claro da diferença entre o fantasma – enquanto rei do tempo como espera – e o programa que proclama esta transformação, de absorção de um corpo que desapareceu como imagem: “zoom para dentro do espelho. rostos desfocados. uma boca alargando-se em vermelho. pestanas falsas na palma da mão. sinalzinho negro. outro rosto sombrio voluptuoso. volátil com as luzes engorduradas do quarto. incerto perfil onde a barba rompe ao amanhecer. noite de espelhos habitados por máscaras. morte.”⁴¹²

O fantasma nunca é vago. O fantasma é mais nítido do que o próprio real. O programa, no entanto, opera cortes, alarga bocas, descola pestanas, separa pequenas

⁴¹⁰ *M*, p. 274.

⁴¹¹ *M*, p. 277.

⁴¹² *M*, p. 116.

marcas do todo, como se de um “sinalzinho negro” se tratasse. O programa é “incerto”.

Assim, é através da desmontagem e exposição à vista do interior orgânico que o corpo do sentir se transforma em superfície, em “espelhos habitados por máscaras”, em pele pura, sem órgãos, apenas vibrando como um lugar de passagem das intensidades.

Outras vezes, a constituição do corpo-sem-órgãos é apenas o exercício de um ensinamento porque já “aprendeu a separar o nocturno zinabre/ do transumante desejo”:

“aprendeu a separar o nocturno zinabre
do transumante desejo e poro a poro o dia
larga sobre a pele os perfumes da terra
e o tempo cobre-se de cardos em cinza

tem o olhar escondido na inquietação da luz
guarda no peito o sossego dormente das pedras
um ombro de sombra dá-lhe frescor à boca

mas se ao morrer o abrissem ao meio
nada encontrariam
nem vísceras nem ossos nem sangue
apenas poalha de água
e a dor da infundável travessia”⁴¹³

A série das sensações – os “perfumes da terra”, a “inquietação da luz”, “o sossego dormente das pedras”, o frescor na boca – encontra a sua velocidade máxima no momento em que o interior do corpo – “se ao morrer o abrissem ao meio” – perde por completo a sua organização orgânica – “nada encontrariam”. O esvaziamento é tal que nenhum rasto de interioridade permanece – “nem vísceras nem ossos nem sangue”. Apenas isso, o corpo-sem-órgãos, “a poalha de água”, uma superfície líquida, exterior, lugar de travessia das intensidades infinitas, da dor.

Nesse movimento de esvaziamento do interior, do devir fora do dentro, o rosto torna-se paisagem, a superfície reúne vários planos num só: as aves, os corpos,

⁴¹³ M, p. 563.

os frutos, os mares. Começa a circulação nómada de intensidades avícola-anatómico-biológico-marítimas:

“depois, visita a cidade e os lugares mais afastados, onde os girassóis arrefeceram
enrosca-se na penumbra vertiginosa dos quartos alugados à hora
paralelamente à sua imobilidade a noite desloca-se invisível
habitada por corpos e luminescências em movimento
rostos-paisagens, aves-corpos-frutos, mares atravessam-no durante a demorada
viagem”⁴¹⁴

No plano da imanência não há separação entre espírito e corpo; o movimento das coisas é movimento da sensação que, por sua vez, é movimento da escrita: “fiquei definitivamente adulto, cansado pelos dias que me obrigo a viver. consola-me a escrita correndo livre nas imensidões do deserto, o texto-corpo.”⁴¹⁵

As “texturas da pele” sustentam o recorte das sensações possíveis e, por vezes, o interior se torna exterior através do som; é o som que opera a mudança de dentro para fora – “horas e horas ouvindo os ruídos das distantes entranhas vivas, o peido, o arrote, a tosse [...], e a respiração”. O estremecimento do sangue, do esperma e da vida é o estremecimento da palavra porque “o corpo é o único suporte do texto”:

“chegou o momento de nos alimentarmos com o que segrega o corpo. ranho, suor, mijo, cuspo, merda, o mais repugnante escarro. tornou-se absolutamente necessário conhecer as texturas da pele, estar atento às contracções dos órgãos, dilatações dos orifícios, contorções e sossegos das veias, dos ossos e dos nervos. horas e horas ouvindo os ruídos das distantes entranhas vivas, o peido, o arrote, a tosse, convulsa de preferência, e a respiração.

é tempo de vigília absoluta. escutar a voz, murmurar estrelas, abrir vermelhas frestas por onde o aparo da caneta injecta sílabas. rasgar o receio coalhado no peito e gritar, gritar até que o grito se perca no silêncio onde nasce a escrita. o corpo é o único suporte do texto. o sangue, o esperma, a vida toda num estremecimento escondido em cada palavra. /”⁴¹⁶

A exposição do espaço interno conduz à criação de uma *superfície* única, sem fundo, que resulta da osmose entre o grão, a semente, a escrita, o caroço e o corpo: “grão corpogrão consumado no cio das palavras”. A escrita opera a reversão do

⁴¹⁴ M, p. 105.

⁴¹⁵ M, p. 27.

⁴¹⁶ M, p. 24.

espaço interior no exterior; ela une as sensações e a memória ao exterior, ao mundo vegetal e animal.

“/ cidade histérica onde o travesti é cio e murmúrio escrito / suco translúcido da noite / destruindo seus próprios passos em crepusculares órbitas de glicínia / sua tristeza lembro-me era enfeitada com plumas negras / pálpebras de sol murcho / grão da fotografia tamanho de um caroço / duma tangerina / depois nítido surgia o rosto imenso / agressivo / grão-semente-escrita-caroço-corpo dormente na água esvoaçante / grão corpogrão consumado no cio das palavras / seco sabor a chá de sumptuosa floração de ardósia / cinza fluorescente / cidade onde cresces delinquente / corremos duma extremidade à outra da cidade / eu e tu / nevoeiro e pólen nocturno / amargo viver nas entorpecidas esquinas das ruas / à medida que avanço intocável por trás da máscara do vento / borboleta em crisálidas de creme branco / opiáceo cenário dum rock’nd roll suicídio sulcando a noite / geométricos desertos / procurei-te nos escombros duma guerra antiga / no buraco de uma bala / nos escombros do metropolitano com alguém que não conhecia dentro de mim / subtil paisagem colada ao corpo / procurei-te nos cafés nas tabernas à beira-mar / pó que se aspira / mancha alastrando pelas entranhas contaminadas / rios mares cataclismos neves espectaculares do corpo virado do avesso / coração onde o corpo segrega a agonia da escrita / ele ou ela ou ainda os dois sem sexo / cada gesto do travesti transmite-nos o play-back do silencioso ofício / mutantes executando a representação da morte atravessam o incerto teatro da vida /”⁴¹⁷

Estamos na presença de várias *séries divergentes*: uma série de sensações (“seco sabor a chá”, “pálpebras de sol murcho”, “pó que se aspira”); uma série de distâncias (espaciais: entre o “corpo” e as “cidades históricas”, os “geométricos desertos” entre os oceanos; e temporais: entre o presente e o tempo “duma guerra antiga”); uma série de versos que compõem a *escrita poética* como um exterior (“o corpo segrega a agonia da escrita”).

As séries ressoam umas nas outras de maneira a conseguir o corpo-sem-órgãos, esses “cataclismos neves espectaculares do corpo virado do avesso”, num devir-vegetal: “grão-semente-escrita-caroço-corpo”.

Noutros casos, presenciamos na formação do CsO, não um devir-vegetal, mas um devir-mineral, pele transformada em pedra imóvel:

“chegámos feridos
exaustos
à fímbria queimada das planícies e

⁴¹⁷ M, p. 63.

ao alcance do olhar e do olfacto surgiram
as incendiadas cidades de betão onde
não entrámos permanecemos imobilizados
a pele metamorfoseando-se em pedra o corpo
ávido de eternidade
no interior das primitivas habitações”⁴¹⁸

Ora, o corpo do sentir não tem nada a ver com o conceito fenomenológico da “carne”, mas com uma espécie de corpo-matéria de múltiplos devires que compõem o plano de imanência. Devir-pele-escrita (“mas aquele que se veste com a pele porosa da sua própria escrita olha, absorto, a laranja”⁴¹⁹), devir-grão-escrita, devir-pedra, devir-pele-memória (“esta pele-memória exalando não sei que desastre”⁴²⁰), devir-colmeia (“corpo-colmeia onde poderia surgir o amor, mas são horas de o mar se confundir com a vertigem do coração.”⁴²¹) são todas movimentações equivalentes cuja imanência resulta da reversão do espaço interior em superfície pura.

A constituição do corpo-sem-órgãos em Al Berto está, portanto, estreitamente relacionada com a escrita poética, que adquire nessa perspectiva as competências transformadoras do modo de sentir. Porque é, precisamente, no plano de imanência que a escrita al bertiana se cola ao movimento do sentir, isto é, a escrita se torna o próprio movimento do sentir e as sensações não têm outro ritmo que o das palavras. É neste plano, imanente, edificado em *ritmo de cortes de batom*, que o interior se reverte em exterior, criando uma superfície sensitiva atravessada por imagens e sensações.

⁴¹⁸ M, p. 445.

⁴¹⁹ M, p. 649.

⁴²⁰ M, p. 256.

⁴²¹ M, p. 369.

Um tempo flutuante que não nos pertence

“Les drogues nous ennuiant avec leur paradis.
Qu’elles nous donnent plutôt un peu de savoir.
Nous ne sommes pas un siècle à paradis.”
Michaux

Mas o plano de imanência recebe de Deleuze, num dos seus livros tardios, um nome particular: a imagem do pensamento. “O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, orientar-se no pensamento...”⁴²².

É em *Nietzsche e a Filosofia* que a expressão aparece pela primeira vez, na medida em que Nietzsche teria subvertido a imagem de pensamento dogmática. *Diferença e Repetição* dedica ao assunto o extenso capítulo II, intitulado “Imagem do Pensamento”, retomando e esmiuçando a sua aplicação. “A imagem do pensamento aparece aí como o pressuposto implícito do pensamento conceitual filosófico, como o conjunto dos postulados pré-filosóficos aos quais a filosofia obedece. [...] A Imagem, portanto, é como que o desenho, o traçado não-filosófico, pré-filosófico, que molda o terreno em que a filosofia se desenvolve e é possível. [...]”⁴²³ Se num certo sentido *NF* anuncia uma nova imagem do pensamento, *DR* vai mais longe e reivindica um pensamento sem imagem. Um pensamento sem imagem é aquele que não obedece a uma imagem prévia do que seja pensar, isto é, a um modelo prévio que orienta e formata, que determinaria de antemão o que significa pensar ou orientar-se no pensamento. Imagem aqui significa, por conseguinte, modelo.

Antes de problematizar um pouco essa primeira acepção de imagem remetida a um modelo transcendente, a um formato subjacente, a regras prévias, seria preciso

⁴²² *QPh*, p. 39.

⁴²³ Cf. Peter Pal Pelbart, *O Tempo não-reconciliado*, Perspectiva, Rio de Janeiro, 1998, p. 28-30.

acrescentar que o mesmo termo recebe em *Lógica do Sentido*, num capítulo intitulado “Imagens de Filósofos”, uma conotação mais topológica.

*

Talvez fosse necessário advertir também que o conceito de imagem, assim como acontece com vários conceitos em Deleuze, adquire *peles* diferentes ao longo da sua obra.

Deleuze, como sabemos, estabelece uma aliança com a literatura, interessando-se depois pelas artes não discursivas, pela pintura, pelo cinema, segundo uma trajectória que se desloca desde a linguagem para uma matéria da percepção. A definição da arte como captura de forças, depois como imagem, corresponde a este movimento e liga a literatura às artes não discursivas – explica Anne Sauvagnargues (2005). Nesta linha de pensamento, o efeito das artes não se pode reduzir à sua dimensão de linguagem e para isso Deleuze reclama uma semiótica do efeito irreduzível ao discursivo, uma verdadeira lógica da sensação. É esta semiótica, esta filosofia não linguística do signo que conduz Deleuze a definir a arte, nos anos 80, como captura de forças com *Bacon*, depois como imagem nos dois volumes consagrados ao cinema, *Image Mouvement* e *Image Temps*. Desta maneira, Deleuze abre à arte uma nova perspectiva, ao mesmo tempo que transforma a definição da imagem. A imagem, assim como a concebe, não é uma cópia, um duplo mental, e ainda menos uma representação da imaginação, ou um cliché da opinião, mas um modo da matéria, um movimento real, e o efeito da arte deve entender-se sob este plano estritamente positivo. Longe de ser uma ficção da cultura, um critério antropológico, a arte, em Deleuze, toma a consistência de um efeito de subjectivação, que faz palpitar afectos na matéria.⁴²⁴

A arte é real, ela opera efeitos reais, no plano das forças e não no das formas. Disso resulta uma deslocação muito original da fractura entre o imaginário e o real: o imaginário deixa assim de ser uma ficção mental e a arte uma distracção da cultura. Deleuze insiste constantemente no aspecto real do imaginário, de maneira que as

⁴²⁴ Cf. Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005, p. 35.

imagens devem ser consideradas duma maneira literal. O imaginário não é irreal, mental e subjectivo, ele propõe uma indiscernibilidade relativa do real e do irreal. É essa indiscernibilidade que a noção de captura permite explicar. Todas as imagens são literais e devem ser tomadas em conta literalmente, de maneira que o pensamento não é separável das imagens, embora não seja significado por elas como um conteúdo abstracto que tais imagens representariam.

Tanto a captura de forças como as imagens solicitam o pensamento ao nível da sensação. A arte não opera numa dimensão subjectiva privada e mental: nem é redutível a um sistema simbólico, nem a um apelo ao imaginário, ao fantasma ou ao sonho, mas produz realmente imagens que fazem pensar. “Não há imagens abstractas que se realizam indiferentemente nessa ou noutra imagem, mas pensamentos concretos que só existem através dessas imagens e os seus meios”. Assim, “uma imagem só vale pelos pensamentos que cria”⁴²⁵

*

Em 1981, Deleuze consagra às artes não discursivas uma obra inteira debruçando-se sobre a obra de Francis Bacon. Ele tenta pensar o sistema das imagens e dos signos independentemente da linguagem em geral. A pintura é a-significante e a-sintáctica, diz Deleuze, porque não usa palavras significantes numa ordem sintáctica. A sua matéria não é formada linguisticamente, mas nem por isso deixa de ter efeitos sobre o pensamento. A imagem não é um enunciado, ela reclama uma lógica da sensação não discursiva e não uma lógica da significação.

Ao passar do sentido à sensação, passamos dum regime da obra ainda centrado na esfera mental significativa a uma lógica da sensação, verdadeira definição programática da estética, como lógica do sensível. A imagem neste sentido novo, não

⁴²⁵ *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. Lapoujade, 2003, 194-5, «Il n’y a pas de pensées abstraites qui se réaliseraient indifféremment dans telle ou telle image, mais des pensées concrètes qui n’existent que par ces images-là et leurs moyens.» ; «une image ne vaut que par les pensées qu’elle crée.».

é uma representação, um duplo, mas uma composição de relações de força, feita de velocidades e de lentidões que conhecem uma variação de poder, um afecto. A imagem não é uma representação da consciência (um dado psicológico) nem uma representante da coisa. Deleuze percebe-a como uma aparição, um sistema de acções e de reacções ao nível da matéria, de maneira que a imagem não precisa de ser percebida, mas existe em si como choque, vibração, movimento, corpo-sem-órgãos.

Muitas vezes, na obra de Al Berto, tal como acontece, por exemplo, em Burroughs, Lowry ou Michaux para conseguirem esse choque, essa vibração, os autores recorrem a uma escrita cuja temática toca a experiência do consumo de drogas várias. Vejamos então um exemplo em Al Berto:

“29 de maio

a manhã estilhaça-se em feixes de luz pelas frinchas da janela. não estou aqui. fumei ganzas até me sentir paralisado. nenhum gesto é necessário, nada se move para lá da pele, e tudo se mantém vivo.”⁴²⁶

Ao que tudo indica, essa circulação de intensidades num plano único, essa exterioridade máxima atingida pelo corpo interior (“nada se move para lá da pele”) ao ponto de chegar ao limite do sentir (“não estou aqui”) passa pela influência das drogas (“fumei ganzas até me sentir paralisado”). Ora, é esse corpo catatónico o vestígio dum devir-imóvel, puro corpo-sem-órgãos.

Nesse movimento em torno do tempo e da imagem a questão parece-nos muito complexa e roça várias dúvidas. Que papel terão as drogas na constituição do plano de imanência em Al Berto? Que tempo é esse que habitamos sob o seu efeito? Em que medida ajudam ou não o artista a criar “estes seres de sensação”⁴²⁷? São elas capazes de nos levar realmente às portas da percepção? Poderão as drogas entregar-nos aos afectos e aos preceptos? Poderíamos alcançar essa potência das drogas sem nos drogarmos? Conseguir-nos-íamos autoproduzir como se fôssemos uns loucos drogados [sic!]?

⁴²⁶ M, p. 230.

⁴²⁷ cf. *QPh*, p. 88, «ces êtres de sensation».

Sentimos normalmente um certo embaraço ao tentar falar sobre as drogas. De facto, não sabemos bem como deveríamos falar sobre isso. Quer invoquemos prazeres difíceis de descrever que são já supostos pelas drogas; quer invoquemos causalidades demasiadamente gerais, extrínsecas (considerações sociológicas, problemas de comunicação e de não-comunicação, a situação dos jovens, etc). Haverá uma causalidade específica das drogas, e seria possível investigar por esse lado?⁴²⁸ Qual a singularidade da sua frequência na obra de Al Berto? Causalidade específica das drogas não quer dizer metafísica, e também não se refere a uma causa exclusivamente científica, química. Não se trata de uma infra-estrutura da qual o resto dependeria como se fosse uma causa. Trata-se de esboçar um território de um conjunto-drogas na obra de Al Berto, que permitiria uma relação, por um lado com o interior, com as implicações que as diferentes espécies de drogas possam ter ou não nos afectos e preceptos, e por outro lado com o exterior, com as causalidades mais gerais.

“A minha questão é: podemos conceber uma causalidade específica das drogas, e em que direcções? Por exemplo, haveria nas drogas alguma coisa de muito particular, o facto de o desejo investir directamente no sistema da percepção. Por percepção deve-se entender as percepções internas mas não por isso menos externas, e em especial as percepções de espaço-tempo. As distinções entre várias espécies de drogas são secundárias, interiores a este sistema. Parece-me que, num certo momento, as investigações iam neste sentido: as de Michaux, em França, e duma outra maneira as da *beat-generation*, na América, também as de Castañeda, etc. Isto é, como todas as drogas estão relacionadas antes de tudo com as velocidades, as modificações de velocidade, os limiares da percepção, os tempos sobre-humanos ou

⁴²⁸ cf. “Deux questions sur la drogue” in *RF*, pp.138-9, publicado inicialmente Titre de l'éditeur: «Deux questions » in François Châtelet, Gilles Deleuze, Erik Genevois, Félix Guattari, Rudolf Ingold, Numa Musard, Claude Olivenstein, ... où il est question de la toxicomanie, Alençon, Bibliothèque des mots perdus, 1978.

sub-humanos, etc. Sim, como o desejo entra directamente na percepção, investe directamente a percepção (de onde o fenómeno de *dessexualização* nas drogas).”⁴²⁹

Um tal ponto de vista nos permitiria encontrar uma ligação com as mais gerais causalidades exteriores sem nos perdermos nelas: como o papel da percepção, a solicitação da percepção nos sistemas sociais, aquilo que faz Phil Glass dizer que, de todas as maneiras, as drogas mudaram o problema da percepção mesmo para os não-drogados.

Em *Logique du sens* (1969), Deleuze fala duma fissura metafísica incorporal na qual Fitzgerald ou Malcolm Lowry encontravam o lugar e o obstáculo do seu pensamento, a fonte e o esgotamento do seu pensamento, o sentido e o sem sentido. Ambos tinham uma fissura no corpo com todos os litros de álcool que tinham bebido.

O álcool é ao mesmo tempo o amor e a perda de amor, o dinheiro e a perda de dinheiro, o país natal e a sua perda, é alcançar “o movimento dos astros” e sentir a própria vida tornar-se num “barco à deriva”, à procura de um porto para ancorar como se fosse morrer:

“o absinto, esse álcool que me permitiu medir o tempo no movimento dos astros.

e vi a vida como um barco à deriva. vi esse barco tentar regressar ao porto — mas os portos são olhos enormes que vigiam os oceanos. servem para levarmos o corpo até um deles e morrer.”⁴³⁰

⁴²⁹ *Ibidem*, « [...] ma question est : peut-on concevoir une causalité spécifique de la drogue, et dans quelles directions ? Par exemple, dans la drogue, il y aurait quelque chose de très particulier, c'est que le désir investirait directement le système-perception. Ce serait donc tout à fait différent. Par perception, il faut entendre les perceptions internes non moins qu'externes, et notamment les perceptions d'espace-temps. Les distinctions entre espèces de drogues sont secondaires, intérieures à ce système. Il me semble que, à un moment, les recherches allaient dans ce sens : celles de Michaux, en France, et d'une autre façon celles de la beat-generation, en Amérique, celles aussi de Castaneda, etc. Comment toutes les drogues concernent d'abord les vitesses, les modifications de vitesse, les seuils de perception, les formes et les mouvements, les micro-perceptions, la perception devenant moléculaire, les temps sur-humains ou sub-humains, etc. Oui, comment le désir entre directement dans la perception, investit directement la perception (d'où le phénomène de déssexualisation dans la drogue). »

⁴³⁰ *M*, p. 637.

O álcool acompanha religiosamente o ritual da escrita, como um catalizador inocente: “em nossas mãos coalham larvas duma escrita em metamorfose/fruto que se morde, todas as horas/fora do seu corpo amanhece, ele bebe vinho/pousa as palavras lentamente, semeia-as no interior do caderno de capa preta”⁴³¹

O vinho desvincula os sentidos dos órgãos do corpo, “turva o desejo”, esventra o mundo interior para assim exteriorizar o sentir: “deixava o vinho turvar o desejo, era a única maneira de calar a sede terrível do coração.”⁴³²

Pode ser que o mundo continue a existir – “a cidade existe em ti”, mas o vinho opera a cisão, o corpo transformado em campo de passagem intensiva “ouve vozes”, porque já “tocou outros frios/ outros marulhares”:

“as mãos, os pés calçados de lua, olhos inchados
ele caminha
vinho, bebe vinho como os deuses
esquece os corpos que o povoam, ouve vozes
pressentem-se vozes
a cidade existe em ti, mas ele tocou outros frios
outros marulhares, o vento cortante doutras ruas
um insecto luminoso, um eco”⁴³³

Esquecimento, silêncio do desejo, inferno e agonia compõem o cenário de um latejar em queda. Tudo isto num esforço de fechar as “remotas cicatrizes” e apagar voluntariamente o tempo:

“bebo para que as remotas cicatrizes doutros corpos não desatem a doer.
bato o pé ao ritmo frenético dum rock, abandono o olhar pelos bilhares, pelos flippers. silêncio o desejo neste copo de vinho. ouço-me latejar, ao cair do dia, sentado, bebo, perdido a um canto duma sala de jogos na província.
e o inferno está aqui, no verde dos panos dos bilhares onde a agonia e a solidão têm forma de bolas. bebo mais e mais, para que as noites felizes não voltem sem ti, nunca mais.”⁴³⁴

O caminho parece ser, no entanto, uma via de sentido único, o colapso: “íamos por noites de ciclone largar a tristeza/à porta marítima das tabernas... éramos a

⁴³¹ *M*, p. 116.

⁴³² *M*, p. 226.

⁴³³ *M*, p. 117.

⁴³⁴ *M*, p. 231.

sombra/que mancha o tampo da mesa oscilante/ falávamos alto como fazem os marinheiros/ bebíamos até cair”⁴³⁵

“Beber até cair”: o álcool é ao mesmo tempo o objecto e a perda do objecto e a lei dessa perda num processo concertado de demolição. Porque “Toda a vida é, obviamente, um processo de demolição” (*The Crack Up/ A fissura*).

O que fazer/pensar? Desejar somente que os que criaram esta erosão interior não se afundem demasiado? Fazer investigação e números especiais? Ou então experimentar um pouco de tudo, sermos um pouco alcoólicos, um pouco loucos, um pouco suicidas? Fazer o suficiente para abrir a fissura, mas não demasiado para não fazê-la demasiado profunda e atingir o limite do irremediável? Ou seja, como permanecer na superfície sem ficar na margem? Como, em definitivo, salvar-se salvando a superfície e toda a organização de superfície, inclusive a linguagem e a vida?

Ao ser o mimo daquilo que acontece efectivamente, dobrar a efectuação com uma contra-efectuação, como um actor verdadeiro ou um bailarino, e assim dar à verdade do acontecimento a sorte única de não se confundir com a sua inevitável efectuação, dar à fissura a sorte de sobrevoar o seu campo de superfície incorporal sem deter-se no tecido de cada corpo, e assim dar-nos a nós mesmos a possibilidade de ir mais além de onde pensávamos que podíamos ir.⁴³⁶

Não se pode renunciar à esperança de que os efeitos da droga ou do álcool (as suas revelações) possam ser revividas e recuperadas por si mesmas na superfície do mundo, independentemente do uso das substâncias, se as técnicas de alienação social que a determinam se convertem em meios de exploração revolucionários. Vindo ao encontro do pensamento deleuziano, Burroughs escreve sobre essa procura da grande Saúde: «Pensai que tudo aquilo que se pode alcançar por vias químicas é acessível por outros caminhos...»⁴³⁷

⁴³⁵ *M*, p. 243.

⁴³⁶ *LS*, pp. 340.

⁴³⁷ *Ibidem*

Por sua vez, Claude Olivenstein, num livro de conversações realizadas em 2001 com Carlos Parada, *Comme un ange cannibale – Drogue, adolescents, société*, vem propor uma clínica da intensidade em contraste com a clínica da causalidade psíquica porque “O sujeito na sua patologia vive alguma coisa, e essa coisa entra em competição com a causalidade, com o porquê e o como, com a sua história, a sua infância, etc. Neste contexto, a atmosfera desempenha um papel importante. [...] Este calor e esta atmosfera serão procuradas como um anestésico contra tudo aquilo que acontece de mal e para a criação de um novo psiquismo. O encontro do produto, que aparentemente não é nada mais do que este pó inerte, vai criar uma verdadeira bomba atômica e engendrar uma espécie de sismo [...]”⁴³⁸

Ou seja, há uma experiência inefável que cria uma espécie de fossa “ que só uma pessoa com uma experiência similar poder entender”⁴³⁹.

Ao contrário de Deleuze, Olivenstein estabelece uma diferença radical entre os alcoólicos e os dependentes de heroína: “Os fenómenos tóxicos são em si banais, podemos analisá-los com as regras habituais: é banal ter uma causa, um efeito, um resultado... Mas não são banais se a velocidade com a qual se produzem é tomada em conta. [...] Semanas, meses, mesmo anos são precisos para que uma personalidade alcoólica se constitua com todos os esquemas sociais que lhe estão associados. Para um dependente de heroína, ao fim da primeira ou segunda injeção, o jogo está feito [...]”⁴⁴⁰

⁴³⁸ Claude Olivenstein e Carlos Parada, *Comme un ange cannibale – Drogue, adolescents, société*, Odile Jacob, Paris, 2002, p. 37, “Le sujet dans sa pathologie vit quelque chose, et ce quelque chose entre en compétition avec la causalité, avec le pourquoi et le comment, avec son histoire, son enfance, etc. Dans ce contexte, l’atmosphère joue un rôle important. [...] Cette chaleur et cette atmosphère seront recherchées comme un anesthésique contre tout ce qui arrive de mal et pour la création d’un nouveau psychisme. La rencontre du produit, qui apparemment n’est rien de plus que cette poudre inerte, va créer une véritable bombe atomique et engendrer une espèce de séisme [...]”.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 38, « que seule une personne avec un vécu similaire peut comprendre ».

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 39, “Les phénomènes toxiques sont en eux-mêmes banals, on peut les analyser avec les règles habituelles : c’est banal d’avoir une cause, un effet, des résultats... Mais ils ne sont pas banals si la vitesse avec laquelle ils se produisent est prise en compte. [...] Il faut des semaines, des mois, voire des années, pour qu’une personnalité alcoolique se constitue avec tous les schémas sociaux qui lui sont associés. Pour un héroïnomane, au bout de la deuxième ou de la troisième piqûre, le jeu est fait [...]”.

Surge então uma nova questão: em que momento é que se dá esta mudança da droga? “Será que a mudança surge necessariamente muito rapidamente, e de tal maneira que a falha ou a catástrofe façam necessariamente parte do plano-droga?”⁴⁴¹

Com o texto, «Connaissance par le gouffres» (1961-1967), Michaux propõe por sua conta uma teoria da criação que reúne em muitos pontos a das linhas de forças e de *héccéités*⁴⁴².

Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, *um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude*: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais. Coube a Espinosa ter destacado essas duas dimensões do corpo e de ter definido o plano de Natureza como longitude e latitude puras. Latitude e longitude são os dois elementos de uma cartografia.

Há um modo de individuação muito diferente do de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Deleuze e Guattari usam o conceito de *hecceidade*⁴⁴³. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afectar e ser afectado.

⁴⁴¹ cf. “Deux questions sur la drogue” in *RF*, p.140, “à quel moment ce tournant survient [...] [?] Survient-il nécessairement très vite, et de telle matière que l'échec ou la catastrophe fassent nécessairement partie du plan-droge ?”

⁴⁴² cf. *MP*, pp. 318.

⁴⁴³ Acontece escrever-se “*ecceidade*”, derivando a palavra de *ecce*, eis aqui. É um erro, pois Duns Scot cria a palavra e o conceito a partir de *Haec*, “esta coisa”. Mas é um erro fecundo, porque sugere um modo de individuação que não se confunde precisamente com o de uma coisa ou de um sujeito.

Michaux pensa a hecceidade, sobretudo, em relação à dupla perspectiva da escrita poética e da pintura. Nos dois casos, quaisquer que sejam os diferentes materiais sobre os quais ele se debruça (a palavra e o traço do pincel, a água e o pigmento pesado da tinta, a fluidez do pincel e a incisão seca da pena), serve-se de um protocolo de experimentação que está mais próximo do imperceptível, do indiscernível e do impessoal.⁴⁴⁴

Michaux encontra-se de tal maneira preso à urgência de captar as variações de intensidade dos afectos e de apontar as composições moleculares que nem sequer tem a preocupação de desfazer os estratos da organização, de significado e de subjectivação. O artista das longitudes e das latitudes consagra todos os seus esforços à edificação de uma «Connaissance par les gouffres» que faz passar a prática da escrita e da pintura por uma experimentação metódica sobre os limites da percepção.

A partir dos anos 1950, Michaux procede sistematicamente às experiências com mescalina que transcreve no livro enquanto pintor e poeta. Enquadra-se assim no gosto da época pelas substâncias alucinogêneas, mas duma maneira tão pouco submissa que está claro que aquilo que lhe interessava, sobretudo, eram as transformações da percepção e os conhecimentos que podia tirar disso: “As drogas incomodam-nos com o seu paraíso. Que nos dêem antes um pouco de saber”⁴⁴⁵

“As dificuldades insuperáveis provêm da velocidade surpreendente de aparição, desapareção das visões; da multiplicidade, da profusão em cada visão; do desenvolvimentos em leque [...], através de progressões autónomas, independentes, simultâneas (duma certa maneira em sete ecrãs); do seu género «inémotionnel»; da sua aparência inepta e ainda por cima mecânica[...]. Sacudiam-me, faziam-me dobrar. Tresloucado, fixava um movimento browniano, enlouquecimento da percepção.”⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Cf. Anne Sauvagnargues, *Delençe et l'art*, Paris, PUF, 2005, p. 200 e seg.

⁴⁴⁵ «Les drogues nous ennuiant avec leur paradis. Qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir.», Michaux, *Connaissance par les Gouffres*, Paris, Gallimard, 1961.

⁴⁴⁶ Michaux, *Misérable miracle – La mescaline*, Avant-propos daté de Mars 1955, *Oeuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 15, « Les difficultés insurmontables proviennent de la vitesse inouïe d'apparition, disparition des visions; de la multiplicité, du pullulement dans chaque vision; des développements en éventail et en ombelles, par progressions autonomes, indépendantes, simultanées (en quelques sorte à sept écrans); de leur genres inémotionnel; de leur apparence inepte et plus encore mécanique [...]. On me

Este texto que Michaux escreve em 1955 manifesta uma atenção à individuação *apessoal*, ao evento da hecceidade, cuja captura se revela ser duma dificuldade inultrapassável, por causa do seu carácter evanescente e do seu género “inémotionnel”.

Esta atenção às velocidades “inémotionnelles” não reenvia ao elogio da esquizofrenia, nem àquela mistura de antropologia, de gosto pelas práticas rituais e de romantismo do produto que se encontra em Castañeda – o “peyotl” – ou na fascinação pelas drogas daqueles que chamamos de “beat generation”.

A mescalina não é um artifício, ela é um condutor. E se há cavaleiros de toda a espécie, Michaux seria um cavaleiro da droga, no sentido em que a fé é uma droga, diz Deleuze em *Mille Plateaux*. Esses cavaleiros pretendem que a droga, em condições de prudência e de experimentação necessárias, seja inseparável da instauração de um plano. E nesse plano, não só se conjugam devires-mulher, devires-animais, devires-moleculares, devires-imperceptível, como também o próprio imperceptível se torna um necessariamente percebido, ao mesmo tempo em que a percepção se torna forçosamente molecular: chegar a buracos, micro-intervalos entre as matérias, cores e sons, onde se precipitam as linhas de fuga, linhas do mundo, linhas de transparência e de secção⁴⁴⁷.

Talvez Al Berto pudesse, ele também, ser um cavaleiro da droga, não no sentido de fazer dela uma fé, mas na medida em que a sua poesia experimenta, em condições de precaução, as linhas de fuga que a droga pode proporcionar. A própria vocação da escrita surge como visão dessa prática:

“confesso que sou um superviciado de palavras, outros são-no de heroína ou de barbitúricos. na verdade passei bastantes anos ingerindo speeds e escrevendo. alinhava palavras, rasgava-as, voltava a escrevê-las obsessivamente. tudo o que possuía era uma resma de milhares de folhas de papel escritas à queima-roupa noite após noite. [...]

remuait, on me faisait faire des plis. Ahuri, je fixais un mouvement brownien, affolement de la perception. »

⁴⁴⁷ MP, 346, nota “Carlos Castañeda, *passim*, e sobretudo *Voyage à Ixtlan*, pp. 233 sg.”

ingeria cada dia mais drogas, e a dado momento tive a visão do que deve ter sido o primeiro homem a alinhar, pela primeira vez, o seu nome. parei aterrorizado. ali estava, enfim, a morte da inocência, e a revelação do destino que me propunha cumprir: escrever, escrever sempre.”⁴⁴⁸

Um esboço do uso temático da droga na sua obra mostra a variedade taxionómica: haxixe, cocaína, heroína, ganza, ácidos e cogumelos compõem o elenco.

Marulhares e micro-percepções, “silêncio de estrelas e de mar”, “cintilações a terra lavrada”, a “luz do lua”, o enegrecer lento dos dedos, o “rebentar das ondas” circulam no corpo “entorpecido pelo vinho e pelo haxixe”⁴⁴⁹. Noutro momento, uma ligeira variação da mesma estrutura – “as mãos e o peito cheios de pássaros de haxixe e de vinho” – transforma o “corpo exausto” num lugar de passagem do “trémulo”, num estremecimento que fascina:

“eu já andava atravessando as noites
onde uma navalha oculta talhava um sexo branco no vento
abria nas pedras vulvas da praia um lugar para esconder
o corpo exausto
a febre esmagava-me
recolhia aos quartos de pensão
com as mãos e o peito cheios de pássaros de haxixe e de vinho
tinha medo
medo que certos hálitos fortes me fizessem estremecer
apesar de tudo avançava fascinado
trémulo noite dentro avançava sempre para me afastar
de ti e de mim o mais que pudesse”⁴⁵⁰

Imunes ao sofrimento, os viajantes das labirínticas redes tornam perceptíveis os “imperceptíveis gestos”, o “Minotauro” e as “hirtas cabeças das leoas de Delos”, individuação vertical na superfície capaz de anular os órgãos do sentir: “de labirinto em labirinto/ construí o tempo de imperceptíveis gestos/no ouro da memória tecia o Minotauro/tatuado a néon sobre o ombro/ depois/por entre fumo de haxixe cresceram as cabeças/das leoas de Delos hirtas/ nenhum sofrimento nos

⁴⁴⁸ *M*, p. 367.

⁴⁴⁹ *M*, p. 231, “a noite jorra silêncio de estrelas e de mar, cobre de cintilações a terra lavrada. vergam-se pinheiros à luz do luar, a resina enegrece os dedos. ouve-se o rebentar das ondas, adormeço. marulhares sobem ao peito entorpecido pelo vinho e pelo haxixe.”

⁴⁵⁰ *M*, p. 391.

atingia/quando apertei a mão de meu amigo/e o levei pelo sono do mar/onde se levanta um corpo/ capaz de paralisar de alegria o coração”⁴⁵¹

Mais do que uma experimentação, a cocaína surge como o vestígio de Lowry e testemunha as lentidões nocturnas, as intensidades ígneas do tempo:

“ouço o vento gelado de Bruxelas recolhendo-se em sua orelha mística. à sua volta remexem-se sonhos coloridos do México, panteras brancas de cocaína, o Vulcão de Lowry. e mais tarde, muito mais tarde, ela hibernou nos contornos de nossos corpos abandonados. Zohía das Noites Lentas, Zohía dos Segundos de Fogo!”⁴⁵²

Noutro texto, a cocaína apoia a construção do corpo sem órgãos, à velocidade do grito, “ocupando todos os orifícios”: “ele grita/ como se isso lhe assegurasse a vida, um vidro/e por dentro dele?/ ouve os insectos da cocaína ocupando todos os orifícios”⁴⁵³. Catalizadora veloz, a droga abre uma série de multiplicidades – “acende-se o fogo das unhas e o escuro das palavras transforma-se em arco-íris” –, propaga percepções luminosas e amplifica exponencialmente as intensidades:

“a noite desce. um astro alado atravessa o interior das pedras. dois astros em veludo. acende-se o fogo das unhas e o escuro das palavras transforma-se em arco-íris. ilumina a dor dos corpos alucinados. nocturna luz capaz de quebrar o silêncio das vozes. nítido orvalho. pérola do sexo. poeira branca cobrindo corpos espalhados pela geada da alba. doce cocaína de verão. extensão de coral vivo que desponta por dentro da boca e no coração. como um eco sibilino. um eco da paixão.”⁴⁵⁴

O efeito, por vezes, é um devir-molecular do corpo inteiro: “teço o casulo de cocaína escondo-me no mel da língua”⁴⁵⁵. Outras vezes, a coca acompanha um devir-animal, “Puto-Gazela-Voadora”, Moustapha, lugar híbrido atravessado por três séries de intensidades: “ Puto-Gazela-Voadora, Moustapha, agarra-se e vive colado na minha espinha viciada, like a little monkey. é o meu parasita burroughsiano de estimação. snifa coca e fode como se o mundo terminasse no instante em que ejacula. [...] ele vigia-me os gestos quando escrevo e eu sinto-o, por vezes, desmaiar nas

⁴⁵¹ *M*, p. 530.

⁴⁵² *M*, p. 24.

⁴⁵³ *M*, p. 111.

⁴⁵⁴ *M*, p. 114.

⁴⁵⁵ *M*, p. 239.

veias.” A escrita, no entanto, agencia as forças de um devir imperceptível: “o amor arrefeceu, o corpo imobilizou-se esquecido naquilo que acabei de escrever. o deserto estará onde estiveres, é uma lenta aprendizagem para o nada.”⁴⁵⁶

Pura extensão de sensações, “o medo solta-se da folha de papel”, qual corpo nascido “duma mancha de tinta”:

“escrevo-te para não me sentir só. risco a palavra capaz de revelar o meu segredo. terei segredos? revelar o quê? se posso rir de mim mesmo sem que isso me doa. apago rapidamente o texto que me reflecte. esfaqueio o rosto que me simula. alinhavo feridas nos pulsos. levo flores à sepultura onde me recolhi para escrever. tenho medo e escrevo-te cartas insensatas. o quarto povoa-se de corpos nascidos duma mancha de tinta. fumo. snifo. fumo cigarro atrás de cigarro. tenho medo. escrevo deitado à luz fraca do candeeiro. o medo solta-se da folha de papel quando teu reflexo irrompe da máscara que se desfaz.”⁴⁵⁷

Se Michaux tende a desfazer-se dos ritos e das civilizações para edificar protocolos de experiência admiráveis e minuciosos, se ele quer depurar a questão duma causalidade das drogas, separá-la dos delírios e das alucinações, Al Berto não tem preocupações relativas à identidade da experiência. A droga nunca aparece como vector criador das percepções que ela suscita: ou melhor, ela é um canal de transmissão. O que interessa é que ela ponha em jogo velocidades loucas, lentidões deslumbrantes, e que se torne sensível perante os devires moleculares da hecceidade, implicando uma desorientação que transborda as coordenadas do sistema percepção-consciência comum⁴⁵⁸. A droga faz perder as formas e as pessoas; ela transforma a percepção e a dota com o poder molecular de interceptar micro-operações, tal como ela dá às percepções a força de emitir partículas aceleradas ou abrandadas.

Os objectos perdem a sua organização interna para ganharem outra forma, outro corpo, as flores surgem a flutuar num novo tempo de papel cuja realidade molecular é uma fotografia: “flores de papel surgem flutuando nas paredes da cela, em cada pétala imprimia-se uma fotografia. tu e eu, o que ainda restava de ti no meu rosto. o que ainda restava de mim no teu olhar.” A percepção ela mesma se torna

⁴⁵⁶ *M*, p. 24.

⁴⁵⁷ *M*, p. 41.

⁴⁵⁸ *V*. também *MP*, p. 348.

molecular. Chega-se a micro-intervalos – “conchas”, “narinas de sal”, “cacos”, “resinas”. Ouvem-se sons. Precipitam-se linhas de fuga, linhas do mundo:

“voltávamos subitamente ao início, colhendo frutos, resinas, conchas, objectos sem nome, cacos. o esperma coagulou transparente na ponta dos dedos.

desejos, segredos, ombros de nevoeiro, lábios, narinas de sal, salivas tremendo. no chão espalhavam-se incertos o pente e o cinzeiro, mortaldas e cinza. blue jeans aos remendos, camisa branca com pássaro pintado. o gira-discos tremia, a agulha avançava estria a estria num arranhado solo de guitarra. How many roads must a man walk down / Before you call him a man? ele aproximava-se, as veias picadas, anca de lado, ameaçava. vomitava num balde e voltava cambaleando com Acid Queen nos braços. a náusea subiu inesperadamente, tropeçou nos fios largando o microfone. agonizou.

a tontura da terra como poço para cair, aqueles cogumelos, gomos de laranja lançados em queda livre. as mãos presas na electricidade dos fios. cá fora o vento carregado de pólenes enrolava-se nas antenas.

manteve-se imóvel, nu, em cima da arcia voluptuosa dos sonhos.”⁴⁵⁹

A experiência da droga marca o mundo inteiro, mesmo os não-drogados. Isso acontece quando mudam as coordenadas perceptivas do espaço-tempo, e entramos assim num universo de micro-percepções onde os devires-moleculares empreendem devires-animais.⁴⁶⁰

As drogas perseguem um tempo “flutuante que não é nosso”⁴⁶¹. A este enlouquecimento das coordenadas espaço-temporais normais da percepção consciente deve responder uma transformação de estilo. Michaux reclama assim « um estilo instável, deslizante e babuíno” para transcrever “l’immense baratte à lumière» da mescalina. O excerto de *Misérable miracle* é eloquente:

“... e nos encontramos então, com tudo por dizer, numa tal situação que cinquenta onomatopeias diferentes, simultâneas, contraditórias e cada semi-segundo movediços poderiam ser a sua fiel expressão.”⁴⁶²

⁴⁵⁹ M, p. 54.

⁴⁶⁰ MP, p. 304 (p. 348), «Si l’expérimentation de la drogue a marqué tout le monde même les non-drogés, c’est en changeant les coordonnés perceptives de l’espace-temps et en nous faisant entrer dans un univers de micro-perceptions où les devenirs moléculaires prennent le relais des devenirs-animaux».

⁴⁶¹ “flottant qui n’est plus le nôtre”, Michaux, t. 2, Gallimard, p. 617.

⁴⁶² *Ibid.*, «... et on se trouve alors, pour tout dire, dans une situation telle que cinquante onomatopées différentes, simultanées, contradictoires et chaque demi-seconde changeantes, en seraient la plus fidèle expression», p. 1.

Sob o assombro desse tempo flutuante, o estilo em Al Berto perde os eixos, ganha o ritmo enlouquecido do *speed*. Fabula-se, abundam rastros de “alices alucinadas” e do “*Cogumelo da Razão*”, operam-se desfocagens, até experimentar a potência máxima de uma repetição – “superstar supermar superman superbranco superpunk superfilme” – para depois desembocar no grão zero da lucidez – “sobrevivemos”:

“eu gosto de sexo drogas e rock’nd roll. enlouquecemos a cada viagem para melhor nos purificarmos. para que seja maior a distância que nos separa dos outros. a nossa morada é o speed engolido à pressa num asilo psiquiátrico. nós cantamos todas as alices alucinadas e o fabuloso *Cogumelo da Razão*. teus olhos revirados por uma bala. a morte subindo as pernas. cena 48: a chuva veste os actores. colete-de-forças na lúcida manhã. juntos cantamos superstar supermar superman supernada superbranco superpunk superfilme na rua zero. lentamente a imagem é desfocada. rostos apagando-se visões de ruínas flácidas. olhos no espaço da viagem. sobrevivemos ao caos. sobrevivemos.”⁴⁶³

Trata-se do mundo intensivo ao qual Deleuze chama de latitudes e longitudes do corpo sem órgãos, *heceidade* e acontecimento. Michaux e Al Berto recorreram, para expressar este mundo das velocidades e das lentidões, àquilo que Deleuze chama de «bégalement créateur»:

«Plus rien que le monde des vitesses et des lenteurs sans forme, sans sujet, sans visage. Plus rien que le zig-zag d’une ligne comme “la lanière du fouet d’un charretier en fureur”, que déchire visages e paysages. Tout un travail rhizomatique de la perception [...]»⁴⁶⁴

O ziguezague desfaz aqui rostos e paisagens que figuram as referências subjectivas (“visage”) e objectivas (“paysage”). O trabalho rizomático da percepção desfaz o tecido sensitivo, tornado obsoleto pelo «l’accélééré linéaire que j’étais devenu».⁴⁶⁵ Michaux e Al Berto encontram-se muitas vezes sob a influência desta linha abstracta, linha nómada que impõe um trabalho conjuntamente mas distintamente gráfico e poético. Podemos considerar as experiências da mescalina como o momento em que as linhas distintas do gesto pictural, do traço da linha e da

⁴⁶³ M, p. 124.

⁴⁶⁴ MP, 347.

⁴⁶⁵ Michaux, *op. cit.*, vol. 2, p. 126.

escrita como estenografia mental convergem, se apoiam, ficando ao mesmo tempo distintas, sem no entanto chegar a ser ilustração nem comentário. Elas entram numa vizinhança que não enfraquece a sua distinção real, mas torna necessária a exploração conexa através da mão e do verbo. Ao passar da escrita ao gesto, mudamos, diz Michaux, de “gare de triage”, descongestionamo-nos da parte “parlante”, da fábrica de palavras que desaparece «vertigineusement».⁴⁶⁶

Se as drogas são valorizadas por Al Berto, é na medida em que elas tornam perceptível o carácter molecular da hecceidade que compomos com aquilo que percebemos, mas elas são ao mesmo tempo relativizadas: não são elas que criam esta passagem das hecceidades, é com elas que a linha criadora ou de fuga se transforma imediatamente em linha de morte.

Os drogados “não cessam de recair naquilo do qual queriam fugir: a segmentariedade mais dura que a marginalidade”, a territorialização mais artificial ainda das “substancias químicas, das formas alucinatórias, das subjectividades fantasmáticas.”⁴⁶⁷ O último texto deleuziano sobre as drogas encontra-se em *Qu'est-ce que la Philosophie* e retoma esta desqualificação: “A questão de saber se as drogas ajudam o artista a criar estes seres de sensação, se elas fazem parte de meios interiores, se elas nos levam realmente às «portas da percepção» [...] recebe uma resposta geral na medida em que os compostos da droga são com frequência extraordinariamente frágeis, incapazes de se conservar eles mesmos [...]”⁴⁶⁸

Al Berto não recorre a uma causalidade da droga, a um «paraíso artificial». Michaux inscreve-se na mesma linha. O interesse pelas drogas vem do princípio de

⁴⁶⁶ cf. Michaux, «Qui il est», *Peintures*, GLM, 1939. Michaux revient souvent sur la différence et la peinture, et sur la libération qu'a représenté pour lui le passage au graphisme que le détachait du mot. Klee est ici le passeur. Michaux revient souvent sur l'émerveillement devant ces «lignes qui rêvent» v. Michaux, «Dessiner l'écoulement du temps», t. 2, p. 371.

⁴⁶⁷ *MP*, 349, «Os drogados «ne cessent de retomber dans ce qu'ils voulaient fuir»: «la segmentarité plus dure de la marginalité», a territorialização mais artificial ainda das «substances chimiques, des formes hallucinatoires, des subjectivations fantasmatiques».

⁴⁶⁸ *QPh*, p. 156, «La question de savoir si les drogues aident l'artiste à créer ces êtres de sensation, si elles font partie des moyens intérieurs, si elles nous mènent réellement aux “portes de la perception” [...] reçoit une réponse générale dans la mesure où les composés sous drogue sont les plus souvent extraordinairement friables, incapables de se conserver eux-mêmes [...]».

seguir os fluxos da matéria intensa⁴⁶⁹, sem reproduzi-los, nem imitá-los. «La capture créatrice» efectua-se segundo o princípio de esboçar o mapa, não o calque. As drogas podem servir de catalizador para fenómenos que não produzem, e permanecem, como vimos, circunscritas a uma arte da prudência, a uma moderação sóbria. Michaux, tal como Artaud, não param de multiplicar as advertências de prudência: «mescaline toutefois pas indispensable»⁴⁷⁰.

Michaux e Al Berto confirmam assim a teoria da arte enquanto captura de forças.⁴⁷¹

A arte tem como vocação produzir não os seres, mesmo que imaginários, nem as formas, mesmo que insólitas, mas as forças mais anómalas que a animam. Trata-se de tornar durável a hecceidade ao fixá-la sobre um suporte: a brevidade da hecceidade percebida responde sem dúvida à rapidez da hecceidade do material mas o seu resultado é uma obra, um «monumento» que dura. A mescalina, o haxixe, a cocaína, etc. apresentam-se sempre como um acelerador da percepção. Devem desde este ponto de vista ser considerados como se fossem um quarto de captura que dá uma consistência mais densa a estes movimentos intensivos imperceptíveis e permite criar através de movimentos sensíveis estas forças imperceptíveis.⁴⁷²

E no entanto, pergunta-se Deleuze, “para que serve perceber tão depressa tal como um pássaro rápido, se a velocidade e o movimento continuam a fugir para alhures? As desterritorializações permanecem relativas, compensadas pelas reterritorializações mais abjectas, de modo que o imperceptível e a percepção não param de perseguir-se ou de correr um atrás do outro sem nunca acoplar-se de facto. Em vez de os buracos no mundo permitirem que as próprias linhas do mundo fujam,

⁴⁶⁹ MP, p. 462, «suivre les flux de la matière intense ».

⁴⁷⁰ MP, p. 349 e Michaux, *op. cit.*, t.2, p. 1031.

⁴⁷¹ “Je peins comme j’écris. [...]”

Pour rendre, non les êtres, même fictifs, non leurs formes même insolites, mais leurs lignes de force, leurs élans.

[...]Pour montrer aussi les rythmes de la vie, et si c’est possible, les vibrations même de l’esprit.”

cf. Michaux, «Je peins comme j’écris», catalogue d’exposition, Galerie Daniel Cordier, Francfort, 3 février – 15 mars 1959, non paginé. Daniel Cordier est le premier marchand à prendre Michaux sous contrat, et à lui assurer une grande expo personnelle (Michaux, *op. cit.*, t. 1, 1026).

⁴⁷² Cf. Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l’art*, Paris, PUF, 2005, p. 200 e seg.

as linhas de fuga enrolam-se e põem-se a rodopiar em buracos negros, cada drogado em seu buraco, grupo ou indivíduo. [...] Em vez de fazer um corpo sem órgãos⁴⁷³ suficientemente rico ou pleno para que as intensidades passem, as drogas erigem um corpo vazio ou vitrificado, ou um corpo canceroso: a linha criadora ou de fuga, transforma-se imediatamente em linha de morte e de abolição.”

Os drogados podem ser considerados como precursores ou experimentadores que retraçam incansavelmente um novo caminho de vida; mas mesmo assim, a sua prudência não tem as condições da prudência. Então, recaem na corte de falsos heróis que seguem o caminho conformista de uma pequena morte e um longo cansaço. Ou pior ainda, eles só terão servido para lançar uma tentativa que só pode ser retomada e aproveitada por aqueles que não se drogam ou que não se drogam mais, que rectificam secundariamente o plano sempre abortado da droga, e descobrem pela droga o que falta à droga para construir um plano de consistência. Seria o erro dos drogados, o de partir do zero de cada vez, seja para tomar droga, seja para abandoná-la, quando se precisaria de partir para outra coisa, partir "no meio", bifurcar no meio? Conseguir embriagar-se, sim, mas com água pura (Henry Miller)⁴⁷⁴.

⁴⁷³ Cf. MP, p. 186, “O CsO já está a caminho desde que o corpo se cansou dos órgãos e quer libertá-los, ou antes, os perde. Longa procissão: — *do corpo hipocondríaco*, cujos órgãos são destruídos, a destruição já está concluída, nada mais acontece, “A Senhorita X afirma que não tem mais cérebro nem nervos nem peito nem estômago nem tripas, somente lhe restam a pele e os ossos do corpo desorganizado, são essas suas próprias expressões”; — *do corpo paranóico*, cujos órgãos não cessam de ser atacados por influências, mas também restaurados por energias exteriores (“ele viveu muito tempo sem estômago, sem intestinos, quase sem pulmões, o esôfago dilacerado, sem bexiga, as costelas quebradas, ele havia às vezes comido parcialmente sua própria laringe, e assim por diante, mas os milagres divinos haviam sempre regenerado novamente aquilo que havia sido destruído...”); — *do corpo esquizo*, acedendo a uma luta interior ativa que ele mesmo desenvolve contra os órgãos, chegando à catatonia; e depois o *corpo drogado*, esquizo experimental: “o organismo humano é de uma ineficácia gritante; em vez de uma boca e de um ânus que correm o risco de se arruinar, por que não possuir um único orifício polivalente para a alimentação e a defecação? Poder-se-ia obstruir a boca e o nariz, entulhar o estômago e fazer um buraco de aeração diretamente nos pulmões, o que deveria ter sido feito desde a origem!”; — *do corpo masoquista*, mal compreendido a partir da dor e que é antes de mais nada uma questão de CsO; ele se deixa costurar por seu sádico ou por sua puta, costurar os olhos, o ânus, a uretra, os seios, o nariz; deixa-se suspender para interromper o exercício dos órgãos, esfolar como se os órgãos se colassem na pele, enrabar, asfixiar para que tudo seja selado e bem fechado.”

⁴⁷⁴ MP, p. 350.

O tempo é uma criança que brinca

“a vidente escarlate madame Mimi K 188 do signo do capricórnio invoca os deuses do fumo e da loucura. ruídos da cidade destruída pegajosa abandonada. pirolito e loirinho entram no quarto alugado o tempo apaga-se no calor dos corpos. Pensão A Maravilhosa quartos com água corrente. mudança de paisagem. bilhete postal com uma star de cinema nua. as mãos e o rosto. erecção súbita das plantas que só na fotografia se apercebem. espelhos rachados rostos como tubérculos envelhecidos. fora de mim o desejo envenena. rostos de açúcar esperas líquidas cobras subtis que se alojam na fissura da madrugada. nomes de ruas demolidas. débeis espermas. uma frase: felizes aqueles que a insónia não conhece. balbucio números de telefone. em coro os actores salmodiam números: 3 45 88 46 356 1 78956430 0 3 4 5 3 587920 1 0 549769 0 0. porque o teu nome está gasto. quando acordares és a simples multiplicação dos corpos que já esqueci. lá fora nada resta da cidade. números de telefone onde ninguém mora. bebedeiras imensas. trapos abandonados lixo da memória. cinza.”⁴⁷⁵

A vidente escarlate madame Mimi K 188 testemunha um tempo-outro-louco. Pirolito e Loirinho entram no quarto e o calor dos seus corpos existe apenas como travessia da inscrição intemporal do presente. O tempo enlouquecido delira na “erecção súbita das plantas que só na fotografia se apercebem”. O tempo-ruína racha os rostos nos espelhos, debilita espermas, demole ruas. O tempo-espera se aloja na cisão da madrugada. O tempo-diferença multiplica os corpos. O tempo esquece. O tempo desabita. Despeita. Repudia. Aniquila. Cinza.

A meditação poética de Al Berto sobre o tempo é subtil e complexa. Uma das características principais da sua experiência pensante reside na tentativa de escapar ao tempo mono-cronológico.

O interior do corpo aparece como campo imemorável de gravação de pequenos vestígios, “o contacto dos dedos”, “uma cintilação de água”, “uma cicatriz de cristais” que só perduram no momento da sua fulguração:

⁴⁷⁵ M, p. 123.

“pernoito no interior do corpo desarrumado/ o medo invade o penumbroso corredor/ descubro uma cintilação de água no estuque/ uma cicatriz de cristais e de bolor abre-se /porosa ao contacto dos dedos indica /que não haverá esquecimento ou brisa/ para limpar o tempo imemorial da casa”⁴⁷⁶

Retoma-se essa vivência da incorporação do tempo na espessura do corpo com a interrogação permanente e a necessidade visceral de saber as horas:

“um homem em cujo coração esteja concentrada toda a paixão possível, será um homem feliz?

que horas serão dentro de meu corpo? que mineral vermelho jorraria se golpeasse uma veia?

a casa está repleta de gemidos, vai amanhecer.”⁴⁷⁷

Objectos e corpos, o silêncio e o ladrar dos cães, matérias e fluxos dizem-se de uma única maneira na superfície da fotografia, e, no entanto, que horas haverá para além dela?

“o silêncio tem a espessura das papoulas murchas/ e os objectos de barro parecem aproximar-se do sono/inclinam-se para o lado onde se situam os moinhos as ermidas os bosques diluídos/ o nítido ladrar dos cães/que horas serão para lá desta fotografia?”⁴⁷⁸.

A necessidade de saber que tempo, que horas habita, é encarada, por vezes, como uma curiosidade coloquial:

“distintas criaturas, os eunucos. alguns foram gerais, mas com os gatos é diferente./desculpe, que horas tem por favor?”⁴⁷⁹

Mas a inquirição afecta a vida das plantas e dos animais e, apesar de saber que aqui a noite se agarra às paredes, uma preocupação maior nasce da hipótese de que possa haver tempos paralelos à escrita, tempos que estejam a passar noutros sentidos, noutros corpos que preparam, assim, com perfídia, o veneno, um golpe:

⁴⁷⁶ M, p. 534.

⁴⁷⁷ M, p. 375.

⁴⁷⁸ M, p. 219.

⁴⁷⁹ M, p. 39.

“a noite agarra-se lentamente às paredes, abro a janela e um rumor húmido a mar chega até mim. apoio os cotovelos no parapeito e debruço-me para o jardim coberto de treva. que horas serão no interior do sono das plantas? que animais de ouro preparam a traição?”⁴⁸⁰

ou então,

“que longevidade terá a morte das aves no âmbar da noite?

e os passos envenenados de quem fere as palavras?

que horas serão para lá desta precária sílaba?”⁴⁸¹

A ansiedade chega até a ganhar proporções alegóricas e assim atingir a incomensurabilidade de um século enquanto que o sentido do espaço se perde na infinitude do momento:

“que horas serão para lá deste século?

onde estaremos neste momento?

*estarei eu em ti ou serás tu que me devoras e comoves?”*⁴⁸²

Através desta observação paradoxal do tempo, Al Berto pensa o impossível. Não se trata de alimentarmos aqui uma teologia negativa, mas de realçar as forças inconscientes do pensamento, a reflexão imperiosamente iminente que só o pensamento pode pensar, não para assim exercer o seu poder mas para se expor à sua área de impoder, de impossibilidade. A incerteza banha em angústia esse pensamento em acto:

“um vestígio de dor envolve-me

que acontecerá à minha sombra?

terei tempo de assobiar à morte?

terei tempo

de levar comigo a roupa de que mais gosto?

que horas são? além

perto da mãe”⁴⁸³

⁴⁸⁰ M, p. 228.

⁴⁸¹ M, p. 312.

⁴⁸² M, p. 458.

O impossível, o impensável adquirem o seu contorno conciso ao serem expostos aos dois fios condutores que os vergam: o sentido e o tempo. Ora, a dinâmica erosiva do paradoxo afecta o sentido e, ao mesmo tempo, uma ideia de tempo da qual depende o sentido. Esta mecânica da contradição faz surgir outros tempos e sentidos associados: o tempo do acontecimento, o tempo do pensar, o tempo involuntário.

O bom sentido orienta a linha do tempo a partir de um presente. O paradoxo anula a sua orientação unívoca, ou seja, aquilo que garante o bom senso:

“o que vejo já não se pode cantar.

que horas serão dentro do meu corpo?

que mineral vermelho jorraria se golpeasse uma veia... não sei... não sei...”⁴⁸⁴

O paradoxo assegura a simultaneidade dos sentidos; desvia-se do presente abrindo na partícula infinita do instante várias linhas temporais, vários sentidos num gesto axífugo. Mas o paradoxo, “crosta de terra sem esperança”, “arquipélago de insónia”, pode ainda encavar na pele não só o descaminho das coordenadas temporais como também a perda de sentido que lhe é normalmente articulada:

“ouveu-se então um grito, ou uma lágrima

falava-te daqui, onde nenhum corpo tem sentido ou se define no tempo

crosta de terra sem esperança, arquipélago de insónia, rectângulo sem sonho

treme-me a voz ao pensar em teu amargo nome

em mim envelheceram muitos países, e todos estes anos de fúria de viver”⁴⁸⁵

Tal como Nietzsche, Al Berto procura um tempo intemporal. Um tempo que não seja uma eternidade, ausência de tempo, nem sempiternidade, permanência indefinida no tempo de uma estrutura. É o tempo Aion presente em Heraclito: “O

⁴⁸³ *M*, p. 533.

⁴⁸⁴ *M*, p. 643, versos em eco de um texto anterior:

“um homem em cujo coração esteja concentrada toda a paixão possível, será um homem feliz?

que horas serão dentro de meu corpo? que mineral vermelho jorraria se golpeasse uma veia?

a casa está repleta de gemidos, vai amanhecer.”, *M*, p. 375.

⁴⁸⁵ *M*, p. 166.

tempo da nossa vida – Aion – é uma criança que brinca”⁴⁸⁶. O mesmo termo surge também na *Iliada* (XIX, 27) onde designa a força vital. Depois disso, o seu sentido se verá alargado e denominará o tempo da vida humana. Aion é identificado pelos Estóicos com um tempo ilimitado e eterno, sem começo nem fim.

Goldschmidt, na sua reflexão sobre o tempo no sistema estóico, identifica uma homologia estrutural entre o pensamento do espaço e do tempo. Assim, o tempo, tal como o enunciável, o vazio e o lugar, para os estóicos é um incorporal. O incorporal é um quase-ser, não tem realidade própria, depende dos corpos ou agentes e a eles está subordinado. Os incorporais, quando referidos aos corpos, se incorporam, tomam corpo, ganham existência. É esse movimento geral que dará a dinâmica do “tempo”, calcada sobre a do “espaço”.⁴⁸⁷

Deleuze esboça o seu pensamento sobre o tempo Aion em *Différence et répétition* (1968, p. 108 e seg.) e depois retoma o tema em *Logique du sens* (1969). Segundo ele, “para os estóicos não há três momentos no tempo, mas duas leituras simultâneas do tempo: Cronos e Aion. [...] Mas Deleuze concede ao Aion uma estranha autonomia, o faz repousar sobre o paradoxo, imbrica-o com o sentido, faz dele o cerne do acontecimento e quando mal percebemos estamos já em outra paisagem conceitual, com estiramentos temporais, devires-loucos, identidades infinitizadas, e por isso explodidas, um mundo vertiginoso em tudo contrastante com o que evoca a sábia descrição de Goldschmidt.”⁴⁸⁸

Al Berto presente estas zonas de instabilidade no presente, este abalo profundo que derruba e desorganiza as medidas e o bom senso, este devir-louco que perturba e se esquia:

“permaneço sentado, não faço absolutamente nada, nem mesmo pensar. descobri o lugar onde o corpo e a mente pernoitam fora do tempo.”⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Cf. “Le temps de notre vie – Aïôn – est un enfant qui joue.”, trad. Yves Battistini ; citado e comentado por Philippe Mengue, in *Vocabulaire de la philosophie contemporaine de la langue française*, CRHI ; Cahier 3, 2003, p. 41.

⁴⁸⁷ V. Victor Goldschmidt, *Le système stoïcien et l'idée de temps*, 2ª ed., Paris, Vrin, 1969.

⁴⁸⁸ Peter Pál Pelbart, *O Tempo não-reconciliado*, Perspectiva, Rio de Janeiro, 1998, p. 69.

⁴⁸⁹ *M*, p. 459.

Se este algo desmedido irrompe às vezes local e/ou parcialmente, pouco a pouco, ele se apodera do cosmos inteiro, fazendo imperar em todos os esconderijos a sua massa venenosa, monstruosa, a subversão das trevas:

“agarramo-nos à memória um do outro
o tempo é coisa que não existe mais
onde vertiginosas paixões se transmudaram em tatuagens
sons imperceptíveis através de granitos húmidos e trevas
que só a insondável noite da prisão ensinou a decifrar”⁴⁹⁰

Al Berto testemunha a existência de dois presentes no Cronos “simples” dos estóicos. Haveria portanto um bom Cronos e um mau Cronos, Zeus e Saturno, Ser e Devir, ser presente (do corpo e das causas) e devir-louco (dos acontecimentos e dos efeitos de superfície). Esse outro tempo irreverente parece ser apanhado pela vertigem assombrada do presente, em que o tempo perde as balizas. Este tempo louco aproxima-se do perfil de Kronos (Κρονός), divindade grega, pai de Zeus e filho de Urano. O seu correspondente romano seria Saturno. Cronos (Χρονός) designa normalmente o tempo ou a sua medida. Os dois étimos têm radicais diferentes mas a sua origem é desconhecida. O primeiro a substituir o Kronos por Cronos foi o filósofo Ferecides, do sec. VI a.C.⁴⁹¹.

Entre o Caos-génese e Cronos-Tempo-soberano ameaça surgir o tempo anárquico de Kronos, o tempo krónico [sic!] e não cronológico. O tempo krónico parece encarnar as características de um evo ainda não regrado, não domado, um tempo bárbaro ainda não ordenado por um deus, por um Zeus, o homem, talvez.

Vejamos a experiência deste tempo não domado tal como aparece descrita por Michel Torunier, na ilha de Robinson Crusoé: “O que me surgiu repentinamente como evidência imperiosa foi a necessidade de lutar contra o tempo, isto é: de aprisionar o tempo. Na medida em que vivo de dia a dia, abandono-me, o tempo desliza-me por entre os dedos, perco o meu tempo, perco-me. No fundo, todo problema nesta ilha poderia traduzir-se em termos de tempo, e não foi por acaso,

⁴⁹⁰ *M*, 461.

⁴⁹¹ cf. F. E. Peters, *Termos Filosóficos Gregos*, Lisboa, Gulbenkian, p. 119.

partindo do mais baixo, comecei por viver aqui como se fosse fora do tempo. Ao restaurar o meu calendário, recuperei a posse de mim próprio. É preciso fazer cada vez mais. Desta primeira colheita de trigo e cevada, nada deve usar-se no presente. Toda ela será energia voltada para o futuro.”⁴⁹²

Esta reflexão sobre o tempo selvagem não encarna nenhuma consideração sobre as origens, mas o tempo mítico tal como aparece identificado por Vernant⁴⁹³; isto é, o tempo que abrange o intervalo que vai da génese à instauração duma dinastia, o tempo sem-fundo que caminha entre a origem e o poder. Como se de uma doença, da desrazão ou uma anomalia coextensiva ao mundo se tratasse, o tempo selvagem ameaça surgir nos textos: “mas existe sempre um qualquer lume eterno/ um coração feliz à esquina dos sonhos/ surge agora o deserto que toda a noite procurei/ está em cima desta mesa de trabalho no meio das palavras/ donde nascem indecifráveis sinais... irrompe/ o movimento doutro corpo colado ao aparo da caneta/ desprende-se da folha de papel agrida-me e foge/ deixando-me as mãos tolhidas num fio de tinta.”⁴⁹⁴

Este presente krónico, Aion, em que o Cronos se bifurca, revolteia um desequilíbrio, um enlouquecimento:

“trepidam sereias dentro da cabeça. pouco importa este barulho ensurdecedor, tenho o ouvido surdo do peregrino. sou, por uma noite, o peregrino sem tempo.”⁴⁹⁵

Al Berto experimenta a aventura deste presente krónico segundo três formas:

- a) a duma profundidade explosiva, que é quando o presente entra num delírio que o subverte, “a vida fulgurando noutra dimensão”, no movimento absoluto que o afasta de si, na tentação do agora e da consubstanciação dos

⁴⁹² Michel Tournier, *Vendredi ou le limbes du Pacifique*, p. 60-1 : « Ce qui m’est apparu tout à coup avec une évidence impérieuse, c’est la nécessité de lutter contre le temps, c’est-à-dire d’emprisonner le temps. Dans la mesure où je vis au jour le jour, je me laisse aller, le temps me glisse entre les doigts, je perds mon temps, je me perds. Au fond tout le problème dans cette île pourrait se traduire en termes de temps, et ce n’est pas un hasard si – partant du plus bas – j’ai commencé par vivre ici comme hors du temps. En restaurant mon calendrier, j’ai repris possession de moi-même. Il faut faire davantage déromais. Rien de cette première récolte de blé et d’orge se doit engloutir dans le présent. Elle doit être tout entière comme un ressort tourné vers l’avenir. »

⁴⁹³ J.P. Vernant, *As origens do pensamento grego*, São Paulo, Difel, 1986, pp. 73-84.

⁴⁹⁴ *M*, p. 284.

⁴⁹⁵ *M*, p. 33.

acontecimentos nas misturas corporais, nas metamorfoses, forma pura do devir “corpo-laranja”, “peixe-nuvem”, “corpo-escrito”:

“Kapa renasce e reflecte-me. toma formas de laranja de pássaro de peixe de azul.

— *Responde, donde vens agora? Vives no minúsculo jardim que se te impregnou nas mãos? Que idade terás daqui a uns séculos?*

fechou os olhos. respirou a última vez em pleno agosto. só persistem as lentíssimas noites de insónia. a morte branca e a vida fulgurando numa outra dimensão. corpo-laranja. gomo-gume. peixe-nuvem. azul-búzio. cântico marinho magicamente audível. as palavras iluminando o rosto de Kapa. o corpo-escrito para sempre fracturado.”⁴⁹⁶

b) a da amplitude mutável do presente, isto é, a sua afinidade com o passado e o futuro que ele pensa agrupar. Um agenciar que pensa abarcar tudo e ao mesmo tempo nada ter, porque já está tudo perdido:

“o vento, esse zumbido interior. o vento percorre-me os ossos, espalha-os sobre a cama e pelo chão.

sinto-me desequilibrado, aéreo. o tempo inicia em mim o paciente ritual de Osíris.”⁴⁹⁷

c) a forma temporal da impossibilidade de saber quando estamos neste momento que faz a ligação entre o intemporal dos acontecimentos ideais e o tempo do presente onde os corpos existem como imanência unívoca:

“o vento parou nos dedos. o vento circula pelo interior das artérias em fogo. o olhar solidificou-se no açúcar da tâmara e o deserto surge, agora, na espessura doutro distante corpo.”⁴⁹⁸

A questão do agora, do instante como existência paradoxal, é uma constante da obra de Al Berto. A sua perenidade transparece, tal como vimos, no âmagô da pergunta obsessivamente repetida “que horas são?”. Não só o tempo indeterminado

⁴⁹⁶ M, p. 53.

⁴⁹⁷ M, p. 372.

⁴⁹⁸ M, p. 378.

do presente se encrava na poesia como também a poesia estaca na carne do agora. O movimento recíproco dá-se na convergência da palavra na “hora” do “agora” – “que horas serão para lá desta precária sílaba?”⁴⁹⁹ –, na urgência turva do agora em que a escrita devém tempo: “sinto o rigor das plantas erectas as vozes esparsas/ os corpos de ouro enleados na violência das maresias/ junto à foz de meu inseguro desaguar... continuo sentado/ escrevo a desordem urgente das horas... [...]”⁵⁰⁰

Coextensivo ao acontecimento, o “agora” é um momento perverso⁵⁰¹, é o instante do mimo que precisa fingir o afecto, é o instante do fabulador que vive na superfície do delírio construído no medo, é o instante da alucinação: “são horas de ter medo meu amor/ cansadas horas quebradas nas mãos... horas de alucinação/ estes dias abertos à corrosão do ciúme... estas janelas/ derramando sémen à velocidade do surdo grito... são horas /horas de fingir que nos amámos”⁵⁰²

Mas essa experiência euforizante de um tempo Aion, um tempo que “arde incomensurável. limpo”⁵⁰³, que irrompe no interior do corpo, tem como fundo o tempo do Cronos, o tempo medida que já não delira no “agora” mas conta as horas: “as horas começaram a cair umas sobre as outras, iguais, sem frémito, melancólicas”⁵⁰⁴.

É o tempo ruína que devora e transforma o espaço – a cidade, a casa – e a própria duração em estrume, cinza: “tudo se decompõe/apodrece/ e as mãos enterram-se o estrume das horas — assim”⁵⁰⁵, “a cinza das horas veste o ferido corpo”⁵⁰⁶. Cronos torna visíveis as acções e as qualidades dos corpos: “desertos do

⁴⁹⁹ *M*, p. 312.

⁵⁰⁰ *M*, p. 270.

⁵⁰¹ *LS*, p. 197.

⁵⁰² *M*, p. 274.

⁵⁰³ *M*, p. 42, “no cais espalha-se a multidão das horas de ponta. comenta-se o caso do negro. uma maré de pus cariado avança. são sete e meia da manhã. não aguento mais. o tempo arde incomensurável. limpo.”

⁵⁰⁴ *M*, p. 596.

⁵⁰⁵ *M*, p. 624.

⁵⁰⁶ *M*, p. 577.

sono, entorpecidos corpos que esqueceram a cidade e o tempo acelerado que a devora”⁵⁰⁷, “refugio-me cada vez mais nesta casa destinada à voragem do tempo.”⁵⁰⁸

A passagem irrecuperável grava-se nos objectos e na pele das plantas: “passo os dias a observar os objectos/ sinto o tempo devorá-los impiedosamente”⁵⁰⁹, “passo o tempo a ver murchar as flores nas jarras improvisadas do restaurante/ adivinho o percurso das abelhas”⁵¹⁰.

Se Aion é o lugar dos acontecimentos incorporais (*“um dia as crianças em crisálida romperam o casulo do tempo e voaram até mim. parei estarrecido. o mundo ardia, as chamas lambiam a alucinação.”*⁵¹¹), dos efeitos, Cronos regista as causas. Assim, sob o signo da transição temporal cada vez mais veloz, o amanhã não revela uma perspectiva da projecção no futuro mas a angústia do “já passado”: sou frágil planta nocturna e triste/ o sol ter-me-ia sido fatal/ conduzir-me-ia ao entorpecimento da memória/ e eu quero lembrar-me de teu rosto enquanto puder/ o pior é que me falta tempo/ sinto a manhã cada segundo mais próxima/ ameaçadora e cruel/ a luz arrastar-me-á para uma espécie de inércia inexplicável/ o silêncio será definitivo⁵¹².

Aion é finito e ilimitado, é o “o tempo infindável do primeiro cigarro fumado apressadamente”⁵¹³, Cronos é infinito e limitado: “só consigo amar-te no infinito tempo antes de acordar”⁵¹⁴. Sensato, comedido e profundo, Cronos expressa-se em formas circulares: “pássaros de sal com suas asas afiadas/ sulcam/o susto de ficar sozinho/ e a cabeça sibilante duma libélula esvoaça/ na visão dourada do sonho o tempo circular dos dedos”⁵¹⁵. Atópico e imprudente, Aion flutua na superfície, no plano ou, talvez, na linha: “vou abandonar-te no lado claro da noite/ onde o tempo é um fio de luz rasgando a espessura do corpo”⁵¹⁶.

⁵⁰⁷ M, p. 20.

⁵⁰⁸ M, p. 227.

⁵⁰⁹ M, p. 334.

⁵¹⁰ M, p. 345.

⁵¹¹ M, p. 44.

⁵¹² M, p. 387.

⁵¹³ M, p. 117.

⁵¹⁴ M, p. 233.

⁵¹⁵ M, p. 246.

⁵¹⁶ M, p. 414.

A distinção entre Aion e Cronos torna mais nítida a experiência do tempo do presente na obra de Al Berto e a ressalva dum pensamento mono-cronológico e do pesadelo da história.

O Tempo da ce(n)sura

“e dos homens memória nenhuma
sedimentara no fundo de si.
trouxera consigo o zumbido dos ventos,
e nos dedos enrolara as letras do seu
nome cortado ao meio. trouxera o canto
derradeiro duma ave sobre o cabelo”⁵¹⁷

Al Berto

Maneiras de *outrar-se*. Ninguém, melhor do que Fernando Pessoa, soube dar origem a uma série de poetas. Em nenhum outro universo poético a ontologia da diferença surgiu tão genuína e verdadeiramente mediadora da compreensão das “oposições categoriais” – “consciência/sensação”, “sonho/vida”, “eu/outros”.

Apesar de estarmos hoje ao par do conteúdo da carta de Fernando Pessoa a Casais Monteiro em que fala da génese dos heterónimos a partir de Caeiro, sabemos também que o problema heteronímico pessoano activa questões ainda mais complexas. Esta complexidade não se deixa facilmente esgotar, qualquer que seja a perspectiva que a venha colocar em xeque. Como é largamente conhecido, a crítica literária tem estudado intensamente os seus movimentos secretos. José Gil dá conta deste questionamento complicado e heterogéneo da origem dos heterónimos e esclarece: “[...] não há propriamente uma génese ou origem absoluta, mas de repente uma convergência de elementos dispersos e heterogéneos que continham já os ingredientes que os vão unir. Não me refiro apenas ao plano poético, mas a múltiplos outros – filosófico, esotérico, religioso, messiânico, político –, de que Caeiro representa o *cruzamento* (não a síntese ou a solução).”⁵¹⁸

⁵¹⁷ M, p. 556.

⁵¹⁸ José Gil, *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*, Relógio d'Água, Lisboa, 1999, p. 44.

A nossa pergunta é então: se não é o poeta “Fernando Pessoa” o sujeito da escrita de Campos, Reis, Soares e Caeiro, quem é que escreve? E quem está por detrás deles se eles não são corpor(e)ais? Desdobramos a dúvida. Na passagem da pintura para a literatura Al Berto opera uma fractura no nome: “Foi a maneira de não esquecer esse abismo. Depois, Al Berto, dito à francesa, Al Bertô, é mesmo árabe e é anónimo. E há qualquer coisa no anonimato que me seduz.”⁵¹⁹ Mais do que um pseudónimo, há neste gesto uma intenção de se distanciar de si, de *se outrar*, que nos parece abeirar a heteronímia. Ou seja, já não o mesmo com outro-pseudo nome mas outro-hétero, diferente, um fabrico heterogéneo, a síntese de *biografema*⁵²⁰. E se é verdade que Alberto, o pintor exilado em Bruxelas, o editor de Sines, teve que cortar o nome ao meio para marcar o início do ritual da escrita, quem é que escreve? Alberto Raposo Pidwell Tavares ou Al Berto? Quem é que está por trás de Al Berto se *Al Berto* não é corpor(e)al?

“O passado, que constitui a verdadeira origem de Alberto Caeiro, pela sua heterogeneidade e por impedir a determinação de uma data fixa no tempo, faz do nascimento dos heterónimos uma autêntica heterogénese: Caeiro começa «no meio» («começa-se sempre no meio», diz Deleuze) de um processo que se vinha desenrolando havia anos.”⁵²¹

Num gesto quase-heteronímico, Al Berto começa também no meio, no meio do nome e dos cadernos de viagens⁵²², entre fotografias, desenhos, ruas e mapas. Como? Com a convergência de vários planos: o do pensamento metafísico, o da experiência sensível e o da escrita. A condensação inscreve esses planos compostíveis numa pele única, o plano de imanência onde escrever “a partir de vestígios de

⁵¹⁹ *Diário Popular*, 12 de Agosto de 1987, “A cicatriz da escrita”, Entrevista de Rodrigues da Silva.

⁵²⁰ V. Roland Barthes, *A Câmara Clara*.

⁵²¹ José Gil, *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*, Relógio d’Água, Lisboa, 1999, p. 47.

⁵²² Cf. Al Berto in entrevista *Escritores de hoje* – Rádio cultura, 1994 (?), “E depois a isto tudo junta-se que de facto em 71 [...] havia um diário de viagens imenso. Não era só escrito era desenhado e era onde eu arrecadava praticamente tudo o que eu encontrava pelo caminho: desde fotografias a postais, a nomes de pensões, de ruas, mapas de cidades etc. E comeci a me aperceber que nesse imenso diário, digamos assim, havia material que tinha uma qualidade e que não era propriamente um registo imediato, mas sim, apontava-me para outras preocupações.”

silêncio” é tão natural como ver sobreviver “um veio de água sobre as pálpebras”⁵²³, ou como pensar-sentir. Este modo de se *outrar* na escrita supõe uma clivagem. Alberto Pidwell não se limita a escrever, inventa alguém dentro de si que escreve:

“na cal viva da memória dorme o corpo. vem lambe-lhe as pálpebras um cão ferido. acorda-o para a inútil deambulação da escrita.

abandonado vou pelo caminho de sinuosas cidades. sozinho, procuro o fio de néon que me indica a saída.

eis a deriva pela insónia de quem se mantém vivo num túnel da noite. os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades.

eis a travessia deste coração de múltiplos nomes: vento, fogo, areia, metamorfose, água, fúria, lucidez, cinzas.”⁵²⁴

Ele, Alberto, que inventa esse alguém que escreve, é o verdadeiro sujeito da escrita, mas simultaneamente é outro, não existe actualmente como sujeito que escreve (é a personagem Al Berto que inventou que escreve); isto é, enquanto criador, Alberto Pidwell existe apenas virtualmente, “fora do tempo”.

Ora, ao *outrar-se*, Alberto Pidwell abre uma brecha no tempo que deixa de um lado o “sujeito” fora do tempo, no plano da virtualidade, e do outro o sujeito, Al Berto, que escreve no plano da actualidade:

“teu corpo, por exemplo, custou-me tanto inventar-lhe formas consistentes, um reflexo, uma sombra que se lhe adaptasse e o acompanhasse. teu corpo vive hoje dentro do espelho onde se perdeu o meu.

[...] ardem brandamente no sangue, as palavras, mas ainda são confusas, dispersas, apenas sons indefinidos. depois, a mão executa-as, mata-as um pouco ao alinhá-las sobre desertos brancos, e a vida estremece, modifica-se. as palavras, quando mortas, já não valem a pena porque substituíram tudo. criaram outras realidades. [...] as palavras são perigosas máscaras fúnebres que se colam à cara e não precisam de boca, de voz. as palavras mudas escondem o medo de um dia deixar de saber quem sou por trás de tanta máscara sobreposta.

sentado à varanda do mundo morro como todas as coisas que morrem, sobrevivo com todas as coisas que vivem.

permaneço sentado, não faço absolutamente nada, nem mesmo pensar. descobri o lugar onde o corpo e a mente pernoitam fora do tempo.”⁵²⁵

Al Berto, enquanto poeta/sujeito-personagem, vê-se *literalmente*, ao longo da sua obra, duas vezes suspenso temporariamente do plano do actual, na sua

⁵²³ M, p. 459.

⁵²⁴ M, p. 11.

⁵²⁵ M, p. 458-9.

qualidade criador: “noite de pedra. duma lágrima vem o pesado sossego da paixão, até amanhã Al Berto...”⁵²⁶ e “2 de Fevereiro/hoje posso compreender o mais ínfimo grão de poeira. cada grão infinitamente pequeno da extraordinária viagem. e, se por acaso despertar algures na vastidão doutras vidas, humildemente, desejaria apenas ser fragrância breve duma flor./ mas não te aconselho a tristeza, Al Berto, nem a melancolia, pensa bem... quantos fogos estarão ao alcance do tacto?/acende-os sem demora, continua invisível.”⁵²⁷

Quem assume nesses momentos a escrita? É o Alberto Pidwell Tavares? Será um regresso intermitente do autor através de uma destituição provisória da máscara? Ou então uma outra maneira através da qual Alberto Pidwell resolve *outrar-se* de novo e assim construir um *outro* alguém que escreve? Mas quem será esse novo alguém possuído por uma compreensão maior do mais “ínfimo grão de poeira”? Será que o próprio poeta-pesonagem se tornar capaz de se *outrar*. Ter-se-á Al Berto transformado numa máquina de estranhamento, dum dispositivo de *outracismo*/*ostracismo*?

A separação de si, a clivagem permite fixar uma distância cronológica entre o “eu” do presente e outro “eu” do passado: “com fotografias consolo a saudade do rapaz que fui, embora saiba que há muito se apagaram os sorrisos de teu rosto. envelhecemos separados, o eu das fotografias e o eu daquele que neste momento escreve. envelhecemos irremediavelmente, tenho pena, mas é tarde e estou cansado para as alegrias dum reencontro. não acredito na reconciliação, ainda menos no regresso ao sorriso que tenho nas fotografias. não estou aqui, nunca estive nelas. quase nada sei de mim.”⁵²⁸ A consciência de quem escreve parece estar envolta numa vertigem do tempo que o transporta para um espaço atópico, “não estou aqui [...] quase nada sei de mim”. É uma epifania que a experiência da escrita gera. Tudo parece ter perdido o norte e o caos se apoderou do mundo, do acto da escrita. O momento preciso em que escreve, no presente: “aqui donde te escrevo apenas uma

⁵²⁶ M, p. 231.

⁵²⁷ M, p. 364.

⁵²⁸ M, p. 226.

parte de mim ainda não partiu”⁵²⁹; “não há contacto entre a realidade e aquilo que escrevo neste momento. há muito que deixei de sentir, de ver, de estar, por isso mesmo escrevo”⁵³⁰; “esta folha de papel é-me estranha repentinamente. não compreendo o que vos escrevo. a caneta não me segue”⁵³¹. Num processo de hipotipose, Al Berto escreve que escreve, escreve no “agora” que na “hora” do “agora” escreve, “neste momento”, que se sobrepõe ao primeiro e no entanto se desprende dele. Como se a escrita, e apenas o acto de escrever, pudesse acautelar um território de sentido e de vida no caos que o envolve: “o enigma de escrever para me manter vivo”⁵³², “quando escrevo mar/o mar todo entra pela janela”⁵³³. Trata-se da pura inscrição do acto da escrita no plano da imanência, quando tudo está a desaparecer em redor, quando tudo perdeu, já, o sentido.

Por vezes, o encontro ou simplesmente a comunicação com o outro exige uma cisão programada: “permaneço aqui sentado, junto à janela, a ouvir o vento. vejo o marinheiro afogado erguer-se do oceano e acenar-me./começo, então, a separar-me de mim mesmo e a ouvir-te falar./preparo-me para o grande isolamento da noite e da escrita. falar parece ser a maneira menos dolorosa de te esquecer./ tudo acontece e passa longe de mim: a lua e os navios, os instantes que te evocam. a luz ansiosa dos sonhos. a linha do horizonte onde mergulhavas a cabeça./ lembrar-me de ti é como não poder lembrar-me de mim. guardo silêncio uma vez mais.”⁵³⁴. O fio discursivo desdobra-se numa presença actual – aquela que permanece aqui sentada, junto à janela, aquela que ouve o vento –, e numa presença virtual – aquela que consegue ver o marinheiro afogado a levantar-se do oceano e a fazer-lhe sinais, aquela que por ser separado de si mesmo consegue ouvi-lo falar, consegue lembrar-se como quem deseja em conjunto porque lembrar o outro é delirar com ele e com mundo que o rodeia, é desejá-lo com a lua, os navios, os instantes que o evocam, a linha do horizonte onde

⁵²⁹ *M*, p. 391.

⁵³⁰ *M*, p. 26.

⁵³¹ *M*, p. 43.

⁵³² *M*, p. 279.

⁵³³ *M*, p. 296.

⁵³⁴ *M*, p. 594.

mergulhava a cabeça. O actual é a trajectória efectiva, espacio-temporal, por um lado material e por outro lado imaginária.⁵³⁵ Esta trajectória não se separa da outra trajectória, não menos efectiva, mas afectiva, ou melhor, em intensidade, que orienta a trajectória imaginária. O discurso não se organiza desde o exterior em função de um referente, mas se prolonga, se interrompe, e se bifurca segundo as intensidades encontradas. Temos, por isso mesmo, muitas vezes em Al Berto, a impressão de que aquele que fala e escreve não vem de trás nem surgirá depois, mas se inventa à medida que surge o texto, e regista assim uma experiência.

Não se trata de tentarmos encontrar um sentido figurado, porque o conteúdo do texto não é expressão de nada que seja doutra natureza; também não nos deixamos levar por uma leitura que se encolhesse no sentido próprio, uma vez que o conteúdo da narração não se refere a outra coisa mais do que a ele mesmo ou à circulação de intensidades que possibilita; não há outra figura independente fora desta experiência afectiva e por conseguinte, não remete para nenhum referente, mesmo que seja fictício porque “transformei as palavras em coisas palpáveis”⁵³⁶. E então, o mar, os navios e o marinheiro só existirão na cabeça de quem escreve? Seja como for, ao menos temos a certeza de que tudo isto existe nestas palavras, e estas palavras têm um efeito, e o escritor é guiado por esse efeito: “escrever é um modo falsamente inofensivo de nos suicidarmos. um dia esquece-se tudo, escrevemo-nos. no fundo, sou um homem sentado, a escrever, num recanto inacessível do meu próprio corpo.”⁵³⁷

A cesura é um tema recorrente em Al Berto: “mantenho-me de pé e fumo/ dentro deste tûmulo de incertezas onde/ nos encostámos de mãos enlaçadas à espera/ que uma qualquer cesura nos agonie e sejamos/ obrigados a vender o corpo já usado/ aos insuspeitos violadores de poemas”⁵³⁸ É o próprio tempo, sentido como cisão, que corta o nome ao meio, traz agonia e abre assim o caminho da

⁵³⁵ V. Zourabichvili, François, «La Quésion de la Litéralité», in AAVV, *Deleuze et les écrivains*, Éditions Cécile Défaul, Nantes, 2007, p. 540.

⁵³⁶ *M*, p. 373.

⁵³⁷ *M*, p. 459.

⁵³⁸ *M*, p. 619.

multiplicação: “Dentro do espelho apareceu então a lívida pele do tempo que nos separou”⁵³⁹.

Ora, aquilo que na métrica se chama “palavra pura”, a cesura, a interrupção anti-rítmica opera um corte e, na seta do tempo, princípio e fim deixam de condizer. É a *hybris* que, por excesso, reparte a tragédia em duas partes inclinando a tensão da intriga quer para o início quer para o desenlace. Jean Beaufret⁵⁴⁰, ao estudar as observações de Hölderlin sobre *Antígona* e *Édipo*, realça o facto de esta cesura surgir, nas obras de Sófocles, através da profecia de Tírsias. Noutros autores clássicos, como, por exemplo, Eurípides, a *hybris* desencadeia o rito preestabelecido do destino circular e perfeito. Medeia, Hécuba, Ifigénia, Electra são heroínas de Eurípides que caem no círculo do tempo. Cabe precisamente ao tempo abrir, com a *hybris*, o caminho da compensação, da reparação.⁵⁴¹ Ora, nas tragédias de Sófocles, o tempo não vem moderar um equilíbrio nem compensar o agravo. A reparação quebra-se. O círculo do tempo quebra-se. O tempo deixa de ser um limite para ser uma tendência, um sair de si *para*. O tempo racha-se. E com ele a estabilidade do herói. A lei da compensação perde as suas condições de possibilidade. Assim, uma ordem normalizada – o antes, o depois –, configura o tempo de forma desigual, fragmentando o eu.

É desta configuração formal, em função de uma cesura, que se reclama o poeta Al Berto. A fenda gravada no nome define a ordem do tempo e distingue entre um passado da pintura e um futuro da escrita. As duas formas do tempo respondem apenas a uma síntese estática do tempo. A cesura é precisamente o ponto em que se gere a fissura do eu⁵⁴². Cesura, morte, passado, futuro ganham corpo na carne do acontecimento:

“enquanto falavas de um mar
derramei sobre o peito os escombros da casa
reconheci-te

⁵³⁹ M, p. 59.

⁵⁴⁰ Jean Beaufret, *Hölderlin et Sophocle*, Paris, Ed. Gérard Monfort, 1983.

⁵⁴¹ V. para este assunto, “o tempo que não rima”, a aula inédita (disponível em gravação) de 1984, de Deleuze e Pál Pelbart, op. cit., p. 81 e seg.

⁵⁴² V. DR, p. 120.

nos alicerces devorados pelas raízes das palmeiras
na sombra da ave deslizando junto à parede
no foco de luz rompendo o tijolo onde estivera a chaminé
vivemos aqui
com o ruído dum cano ressumando água
até que o frio nos fez abandonar o lugar e o amor

não sei para onde foste morrer
eu continuo aqui... escrevo
alheio ao ódio e às variações do gosto e da simpatia
continuo a construir o relâmpago das palavras
que te farão regressar... ao anoitecer
há uma sensação de aves do outro lado das portas
os corpos caídos
a vida toda destinada à demolição”⁵⁴³

O acontecimento, talvez o “frio”, não é um (a) caso mas também não tem lugar determinado. O “antes” lembra a segurança e a monotonia de um território domado “o ruído dum cano ressumando água”, o “depois” denuncia os destroços dos “corpos caídos” como se de uma calamidade se tratasse, um desastre, talvez a morte.

Há, no entanto, uma circunstância em que a cesura adquire uma vestidura simbólica. É o momento em que a cesura se plasma “na imagem de uma acção única e formidável”, em que se reúne a rachadura, o antes e o depois num “conjunto do tempo”:⁵⁴⁴

“coro das mulheres sábias /

à roda do curandeiro ouvia-se o canto murmurado pelas mulheres sábias. os panos do ritual eram de oiro alquímico e de coral. rosas em fios de seda nas mãos dos caminantes quando o sábio homem tocou o silêncio liso das planícies. o prisioneiro cobria-se de lume. contorceu-se no medo e dele irromperam vozes incendiadas. as mulheres sábias dormiam. e ao levantar da alba percorreram montanhas. nadaram rios. subiram escarpas. cortaram gelos. demoraram-se nas fontes das florestas. adormeceram na orla rubra do deserto. tinham as mentes envoltas por plantas odoríferas e cogumelos fantásticos cresciam-lhes na palma das mãos. nos bosques da noite levantava-se o canto duma ave. mas tudo estava contaminado pela solidão. cheirava a cidade a incesto e pássaro morto. nenhum insecto nenhuma flor ou vento existe ali. as marés pararam. o mar é uma chapa de zinco onde surgem luas e nevoeiros irreais. os dias não passam. na orla da cela-

⁵⁴³ M, p. 316.

⁵⁴⁴ Peter Pál Pelbart, op. cit., p. 84.

deserto o prisioneiro espera. crescem os frutos envenenados pelas mulheres sábias. o curandeiro brilhou na pele sideral de profundos oceanos.”⁵⁴⁵

O “canto murmurado”, o ritual alquímico exercido pelas “mulheres sábias”, a “cela-deserto” do prisioneiro que espera, são apenas algumas dessas imagens ajustadas ao conjunto do tempo. Incorporam acções únicas, com carácter decisivo e único, que irrompem apenas uma vez e assim projectam o tempo no desigual. A própria vida reparte-se em partes desiguais e gravita em redor da cesura: “e dos homens memória nenhuma/sedimentara no fundo de si./ trouxera consigo o zumbido dos ventos,/ e nos dedos enrolara as letras do seu/ nome cortado ao meio. trouxera o canto/ derradeiro duma ave sobre o cabelo”⁵⁴⁶

Guattari, num texto de 1969, “Machine et structure”⁵⁴⁷, mostra o seu interesse pelo sujeito e o concebe como fendido, numa tensão contínua entre a máquina e a estrutura: “O ser humano está preso na intersecção entre a máquina e a estrutura.”⁵⁴⁸ Guattari, ao situar-se ainda dentro dos conceitos lacanianos, propõe-se dinamizá-los e retoma a análise de Lacan sobre os objectos parciais. Assim ele recorre ao *objecto a* para o utilizar como máquina de guerra contra o equilíbrio estruturalista. O “objecto máquina «a»”, tal como surge redefinido por Guattari proíbe o exercício do pensamento em círculo, *desconstrói* o equilíbrio estrutural e obriga a falhar as tentativas de representação de si, o que acarreta uma descentração do indivíduo em direcção a “uma margem de si-mesmo, ao limite do outro”⁵⁴⁹.

*

Mário César Lugarinho associa o tempo da cesura, estas maneiras de *se outrar*, a um movimento de emergência da cultura *queer* na literatura portuguesa. O seu

⁵⁴⁵ *M*, p. 65.

⁵⁴⁶ *M*, p. 556.

⁵⁴⁷ cf. Félix Guattari, *Machine et structure*, texto de 1969, publicado na revista *Change*, nº 12, Seuil, 1972 ; retomado em PT, Paris, 2003 (pp- 240-248), p. 244.

⁵⁴⁸ *Idem.*, “L’être humain est pris dans l’entrecroisement de la machine et de la structure. »

⁵⁴⁹ *Ibid.*

ensaio, “Al Berto, In Memoriam – The Luso Queer Principle”⁵⁵⁰, proclama o poeta Al Berto como figura fundacional deste movimento. Conforme a sua aproximação, o termo *queer*⁵⁵¹ implica não só uma subjectividade *gay* marginalizada mas também uma maneira de estar no mundo que, em virtude da sua diferença, é capaz de tomar uma posição crítica em relação ao cânone cultural.

Gay e *queer* são os marcos que Lugarinho escolhe para estudar o contorno da poesia portuguesa no século vinte. Haveria, segundo ele, uma primeira poesia *gay* masculina – que joga tematicamente o desejo entre um sujeito masculino e um objecto masculino – e uma poesia *queer* contemporânea que se centra na identidade de um sujeito que reivindica politicamente a sua diferença.

Eduardo Pitta, ao reflectir sobre “a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea”, embora se recuse a aceitar a existência de uma literatura portuguesa *gay*, inscreve-se na perspectiva de Lugarinho, no que se refere a esta evolução da poesia, de um registo *gay* para um regime comportamental *queer*. “Por parâmetros razoáveis, não identifico nenhum escritor português *gay*, embora na obra de alguns seja possível rastrear contornos de cultura *gay*. Como [...] vai dito, é o caso de António Franco Alexandre, Joaquim Manuel Magalhães, Armando Silva Carvalho, Luís Miguel Nava e Frederico Lourenço. Com Al Berto é preciso matizar, porque a sensibilidade *queer*, muito forte na sua obra, nem sempre corresponde a um enfoque *gay*.”⁵⁵²

Segundo Pitta, na cultura latina, o termo “*gay*” é mais um estrangeirismo para referir aquilo que não pode ser dito. A cultura *gay* está associada, nas “sociedades

⁵⁵⁰ Mário César Lugarinho, “Al Berto, In Memoriam – The Luso Queer Principle”, in *Lusosex, Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World*, Susan Canty Quinlan and Fernando Arenas Editors, University of Minnesota Presse, Minneapolis-London, 2002, pp. 276- 299.

⁵⁵¹ O termo “*queer*” é um composto cultural anglo-saxónico que não tem equivalente semântico no português. A tradução mais próxima poderia optar pelo uso da palavra “bicha”. Consideramos, no entanto, que não seria uma opção adequada uma vez que o termo “bicha” não só não encarna a riqueza do cruzamento semântico que existe em “*queer*”, como também está marcado por um tom depreciativo. As condições históricas e culturais, que originaram o vocábulo “*queer*”, não são completamente assimiláveis ao caso português. Por isso, antes de aplicar um conceito a uma realidade em que não se reconhece, faremos uso dele deslocando, reinterpretando, desconstruindo.

⁵⁵² Eduardo Pitta, *Fractura, A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*, Angelus Novus, Coimbra, 2003, pp. 29-30.

democráticas” onde o “*lobby gay* detém efectivo poder político e económico”, a um estatuto económico “*well-off* que deixa de fora parte negligenciável da comunidade homossexual. Nada disso é perceptível na obra de autores portugueses homossexuais, ficcionistas ou poetas. A fractura desaparece no silêncio dos textos.”⁵⁵³ Na sua opinião, não há uma literatura gay em Portugal, assim como a cultura gay também não dispõe de «poderosas redes organizadas a todos os níveis decisórios»⁵⁵⁴. E se estes dispositivos de poder não existem é porque os “escritores homossexuais portugueses não precisam de investir na «superação semântica da identidade do desvio»⁵⁵⁵. A sua libido itinerante dá resposta adequada a todas as situações. Lugar de privilégio, a literatura fez-se espelho desse interminável *bal masqué*.”⁵⁵⁶ Embora lúcida e bem documentada, a interpretação de Pitta não deixa de ser sensível na argumentação. Mesmo que *locus amoenus*, será que a literatura não passa nesse caso de um refúgio para o jogo de máscaras? E se a literatura é por si uma zona franca da expressão da sensibilidade homossexual e da sua potência, não seria natural que também fosse o seu lugar de (maior) influência, de poder? O compromisso literário que a própria escrita implica, não é um pacto político? Uma vez que a “libido itinerante” tem soluções ajustadas a *todas* as conjunturas, qual o segredo para nunca questionar as condições de possibilidade dessas mesmas conjunturas? Qual, em definitivo, a necessidade e o interesse em promover um “interminável *bal masqué*” se a resposta do desejo homossexual tem uma relação harmoniosa em qualquer circunstância? Que factores são esses que determinam que a harmonia não precisa de “redes de poder”? Qual a relação intrínseca entre os “escritores homossexuais portugueses”, a necessidade e o poder? O silêncio? A escrita? Para quê? Para quem?

⁵⁵³ *Idem*.

⁵⁵⁴ *Idem*; na nota 56 relativa à existência ou não de um *lobby gay* em Portugal, Pitta argumenta: “Coisa que não acontece entre nós, pese embora as risíveis declarações de um deputado ao *Diário de Notícias* (em Abril de 2001, no âmbito de um dossier sobre a questão gay em Portugal), referindo a existência de «poderosas redes organizadas a todos os níveis decisórios.»”

⁵⁵⁵ Aqui Pitta introduz uma nota e remete a citação para João Silvério Trevisan, *Devassos no Paraíso. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade* [1986], Rio de Janeiro: Record, 2000 (4ª edição, revista e ampliada), p. 38.

⁵⁵⁶ *Idem*, p. 31.

Os primeiros poetas a presenciarem a fenda da fractura e a inaugurarem esta afectividade homossexual na literatura portuguesa do século vinte são Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e António Botto. Alguns poemas do heterónimo pessoano Álvaro de Campos encarnam talvez os mais explícitos exemplos desse começo do discurso⁵⁵⁷ poético *gay*.

Vejamos os versos citados tanto por Lugarinho como por Pitta:

“Os braços de todos os atletas apertaram-me subitamente feminino

E só de pensar nisso desmaiei em músculos supostos.

Fui todos os ascetas, todos os postos-de-parte, todos os como que esquecidos.

E todos os pederastas – absolutamente todos (não faltou nenhum).

Rendez-vous vermelho e negro no fundo-inferno da minha alma!

(Freddie eu chamava-lhe Baby, porque tu eras louro branco eu amava-te,

Quantas imperatrizes por reinar e princesas destronadas tu foste para mim!)”⁵⁵⁸

Neste poema, “Passagem das Horas”, a sensibilidade homossexual torna-se clara na medida em que o devir feminino é escolhido como linha de fuga na vontade de devir *qualquer coisa*. Lugarinho interpreta esta disposição para o devir-mulher, não como um processo de transexualidade mas antes como um assumir da feminidade. E se a crítica tem tradicionalmente silenciado a dinâmica da sexualidade e do género na obra de Fernando Pessoa, Lugarinho atreve-se a olhar de frente esta problemática: “É óbvio que a «heteronímia» – enquanto estratégia discursiva – é um exercício eficiente da alteridade poética, na medida em que transforma a representação da homossexualidade numa prática estética de vanguarda.”⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ O conceito de *discurso* é usado na perspectiva introduzida por Foucault; isto é, o *discurso* enquanto uma instância supra-gramatical segundo a qual o texto é entendido no contexto das condições políticas, culturais, históricas, etc., da sua produção. Neste sentido é possível dizer que o discurso *gay* é diferente do discurso *queer* visto que as condições de possibilidade dos mesmos são diferentes. Lugarinho segue a mesma perspectiva.

⁵⁵⁸ Fernando Pessoa, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Ática, 1993, p. 224.

⁵⁵⁹ Mário César Lugarinho, “Al Berto, In Memoriam – The Luso Queer Principle”, in *Lusosex, Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World*, Susan Cauty Quinlan and Fernando Arenas Editors, University of Minnesota Presse, Minneapolis-London, 2002, pp. 278, “What is obvious is that «heteronimity» - as a discursive strategy – is an efficient exercise of poetic otherness, at the same time as it transforms the representation of homosexuality into an avant-garde aesthetic practice.”.

Se Pessoa leva o processo de fragmentação do sujeito até às suas últimas consequências, Sá-Carneiro lida na sua obra com existências fantásticas que encarnam o seu desejo homo-erótico (por exemplo, em *A confissão de Lúcio*, 1913):

“- Morreram-me meninos nos sentidos...”⁵⁶⁰

O desejo de ser mulher não responde na sua poesia a uma dinâmica andrógina tal como vimos em Campos, mas revela uma “impossibilidade de ser aquilo que se é numa sociedade governada por regras rígidas e preestabelecidas.”⁵⁶¹ :

“Eu queria ser mulher para mexer nos meus seios
E aguçá-los ao espelho, antes de me deitar –
Eu queria ser mulher pra que me fossem bem estes enleios,
Que num homem, francamente, não se podem desculpar.

Eu queria ser mulher para excitar quem me olhasse
Eu queria ser mulher para me poder recusar.”⁵⁶²

A impossibilidade de ser ele mesmo gera um abismo que só permite uma existência intermédia, um “ser-*quasi*”, um ser-*entre*:

“Quasi o amor, quasi o triunfo e a chama,
Quasi o princípio e o fim – quasi a expansão...
Mas na minh’alma tudo se derrama... [...]
De tudo houve um começo... e tudo errou...
– Ai a dor de ser-quasi, dor sem fim... –”⁵⁶³

⁵⁶⁰ Mário de Sá-Carneiro, “O Fantasma”, in *Poemas completos*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, p. 139.

⁵⁶¹ Mário César Lugarinho, “Al Berto, In Memoriam – The Luso Queer Principle”, in *Lusosex, Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World*, Susan Canty Quinlan and Fernando Arenas Editors, University of Minnesota Presse, Minneapolis-London, 2002, pp., p. 281.

⁵⁶² Mário de Sá-Carneiro, de “*Feminina*”, in *Poemas completos*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, p. 154.

⁵⁶³ *Idem*, de “Quasi”, op. cit., p. 42.

A geração de *Orpheu* é o marco do advento do modernismo mas é também o território da primeira manifestação deste tempo de ce(n)sura, da sensibilidade homossexual na poesia portuguesa.

O surto do *desejar doutra maneira* ficou obscurecido quando, a partir de 1926, a ditadura salazarista de inspiração católica instaura a censura e começa a controlar a produção cultural a todos os seus níveis no país. “Em 1942, António Botto foi expulso da função pública por carecer de «idoneidade moral»⁵⁶⁴. Entre 1953-58, Cesariny sofreu sérias restrições à liberdade de circulação. No início dos anos 1970, um processo colectivo de contornos obscuros – desencadeado em simultâneo nas três frentes da guerra colonial e nos três ramos das forças armadas, com base em devassa de correspondência – *arguiu* para cima de uma centena de militares de todas as patentes, indiciados do crime *nefando*.”⁵⁶⁵

Neste período, salvam-se o silêncio e a palavra sob o signo da ambiguidade. São os lugares comuns que a crítica⁵⁶⁶ usa para se referir ao registo da afectividade em Eugénio de Andrade. *Ostinato Rigore* (1964) e *As Mãos e os Frutos* (1948) são expressões das palavras onde o seu rosto de esconde. Do outro lado do espelho da época está um “suspeito de vagabundagem”, Mário Cesariny, que, apesar das apresentações periódicas à polícia, conseguiu deslocar a *Pena Capital* (1957) para dentro de um livro. E, conhecendo nós os ares do regime, só com um *Manual de Prestidigitação* (1956) poderia ter sido possível.

Foi apenas com a revolução de Abril de 1974 que os homossexuais puderam reclamar uma visibilidade socio-histórica.⁵⁶⁷ E é precisamente a queda do regime totalitário que determina o regresso de Al Berto a Portugal, depois de dez anos de

⁵⁶⁴ Cf. Pitta, op. cit., nota 58: *Diário do Governo*, II-Série, nº 262, 9-11-1942. *Apud* Maria da Conceição Fernandes, *António Botto, um poeta de Lisboa*, Lisboa, Editorial Minerva, 1998, p. 52.

⁵⁶⁵ Eduardo Pitta, *Fractura, A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*, Angelus Novus, Coimbra, 2003, p. 30.

⁵⁶⁶ Joaquim Manuel Magalhães, *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa: A Regra do Jogo, 1981, p. 94 e seguintes.

⁵⁶⁷ Apesar de várias tentativas de se organizar depois de 1974, os homossexuais portugueses só conseguiram atingir uma visibilidade política e social em 1995, com a constituição da ILGA-Portugal. Entre 1930 e 1950, as pessoas acusadas de homossexualidade eram aprisionadas e fechadas em centros de reabilitação. Até Abril de 1974, a polícia de costumes perseguia os comportamentos considerados imorais, entre os quais as práticas homossexuais.

exílio belga. O retorno encontra os ares democráticos de um novo regime e as condições de possibilidade para outra realidade literária. A partir da década dos 70, novos poetas começam a ser uma constante da expressão do desejo homossexual na literatura portuguesa. Quando Al Berto estreia o seu primeiro livro escrito em português, *À Procura do Vento num Jardim d'Agosto*, em 1977, Gastão Cruz já tinha lançado, em 1974, *Os nomes*. No mesmo ano, António Franco Alexandre, ecoando o título de Foucault, publica o volume *Sem Palavras Nem Coisas*. Mas é apenas em 1983 que se dá o ponto de viragem do seu estranhamento afectivo em *Visitação*; publicara já Al Berto *Meu Fruto de Morder Todas as Horas*, em 1979, ainda em edição de autor, e, em 1982, o livro que lhe traz visibilidade e consagração, *Trabalhos do Olhar*, na edição da Contexto. É também o ano de Luís Miguel Nava com *O pão, a culpa, a escrita e outros textos*. A sua força ganhará, no entanto, mais consistência com *Vulcão* em 1994, altura em que outros poetas tinham já visto (alguma da) a sua obra reunida em volume: Joaquim Manuel Magalhães, em 1987, *Alguns livros reunidos*; no Outono do mesmo ano, Al Berto lança *O Medo*; e em 1990, Gastão Cruz aparece nas livrarias com *Órgão de luzes: poesia reunida*. A década de '90 e o princípio de 2000 são um manancial de reincidências.⁵⁶⁸

Dessacralização, estética da margem, experiências transgressoras, violências imagéticas e verbais, quotidianidade, são as palavras de ordem destes poetas. Gastão Cruz faz coexistir no mesmo plano as figurações da guerra com experiências eróticas cruéis. Neste âmago constrangedor, o prazer só se reconhece numa “culpa histórica”⁵⁶⁹ que, para lá da transgressão, não consegue declarar a sua subjectividade marginalizada. Em Nava, a homossexualidade encarna a metáfora que constrói a vida do dia a dia⁵⁷⁰. A quotidianidade é também um dos elementos constitutivos da

⁵⁶⁸ V. António Franco Alexandre, *Poemas* (1996), *Quatro Caprichos* (1999), *Uma fábula* (2001), *Duende* (2002); Joaquim Manuel Magalhães, *Uma Luz com um Toldo Vermelho* (1990), *A poeira levada pelo vento* (1993), *Alta noite em Alta Fraga* (2001), *Consequência do Lugar* (2001); Luís Miguel Nava, *Poesia Completa 1979-1994* (2002).

⁵⁶⁹ Lugarinho, op. cit., p. 284.

⁵⁷⁰ Lugarinho, op. cit., p. 287; “Luís Miguel Nava’s poetry is constructed through an association between the conceptual and everyday life, that is to say, his poetry is born out of everyday life and one can never be separated from the other. In Nava’s poetry, homosexuality becomes a metaphor

poética de Joaquim Manuel Magalhães: “O corpo aparece como lugar de fruição – e ao mesmo tempo a falta de sentido dela – isto é, o corpo não regista nada para além das sensações físicas. A linguagem, quase despojada de metáforas, não é um suplemento do orgasmo.”⁵⁷¹

Na obra destes poetas, Franco Alexandre, Gastão Cruz, Magalhães ou Nava, a homossexualidade não encarna o lugar político, de um debate do ponto de vista de uma subjectividade gay. Mais do que uma poética da homossexualidade, encontramos na poesia de qualquer um deles uma metáfora poética e não um fazer consciente do compromisso literário com a margem.

Em contrapartida, segundo Lugarinho (2002), é “apenas através da obra de Al Berto que podemos detectar uma verdadeira consciência *queer*. A poesia de Al Berto é, de facto, onde a identidade gay e o desejo homo-erótico são mais evidentes no contexto da literatura portuguesa.”⁵⁷²

Pitta (2003) segue a mesma posição e identifica este “lampejo de uma identidade *queer*” como sendo a originalidade da sua obra: “Portanto, o que Al Berto traz de novo à literatura portuguesa, a novidade da sua obra, é o lampejo de uma identidade *queer* capaz de nos dar, no fio da navalha, o quotidiano daqueles que foram excluídos dos sucessivos patamares das categorias sociais. Tudo, nos textos que escreveu, remete para uma homossexualidade coerente com os acidentes biográficos [...], por muito que esta circunstância repugne aos construtivistas.”⁵⁷³

Ora, apesar de afirmarem quase o mesmo, parece-nos haver uma posição mais radical de Eduardo Pitta, quanto à presença e importância da identidade gay na poesia de Al Berto. Nem “tudo” se deve/pode ler em “chave” *gay*. Contudo, sem

that constructs everyday life, yet at the same time the subject is unable to achieve orgasm, because death as annihilation is the theme through which the promise of orgasm flows.”

⁵⁷¹ Lugarinho, op. cit., p. 287; “In Joaquim Manuel Magalhães’s poetry, everyday life appears as the structuring element. Poetry is based on the referentiality allowed by visual perception. The body appears as a place of fruition – and yet it is meaningless – that is to say, the body does not register anything beyond physical sensations. Language, almost devoid of metaphors, is not a supplement to orgasm.”

⁵⁷² Lugarinho, op. cit., p. 288; “[...] it is only through the poetic work of Al Berto that one can detect a truly queer consciousness. Al Berto’s poetry is, in fact, where gay identity and homoerotic desire are most evident in the context of Portuguese literature”.

⁵⁷³ Pitta, op. cit., p. 18.

precisarmos de efectuar avaliações quanto à verdade ou não do dito, consideramos que se trata de duas aproximações diferentes ao texto literário, duas leituras interessantes e pioneiras no universo da crítica relativa à homossexualidade na poesia portuguesa.

Por um lado, Lugarinho centra-se no funcionamento interno do discurso literário dando primado à sua organização significante, às formas e à sua estrutura. O sentido, a verdade são sempre um efeito, um resultado do jogo e da organização significante, material.

Por outro lado, Pitta parte do pressuposto de que a linguagem é vocacionada para o mundo e que tem como função o facto de nos dizer alguma coisa, de nos comunicar, a obra literária vai ser entendida como tendo um sentido ligado a uma referência (real ou irreal). Dá assim prioridade a um sentido que justifica a organização material do texto. Trata-se da perspectiva fenomenológica que faz da literatura a manifestação de um sentido ligado a uma experiência originária vivida, e a expressão de uma subjectividade, de um autor.

A identidade homossexual evidencia-se gradualmente na poesia de Al Berto. Assim, seguindo o raciocínio de Lugarinho, haveria desde o seu primeiro livro, *À Procura do Vento num Jardim d'Agosto* (1977), até ao último, *Horto de Incêndio* (1997), uma “evolução do sujeito poético da androginia para a homossexualidade”, desde uma introspecção profunda até uma consciência da sua diferença sexual:

“cogito em coisas que me recordam conversas distantes com amigos. não sei bem o quê, chegam à memória rostos e sons. vozes. não compreendo o que dizem, estou cansado. É -me difícil saber se sou eu ou o meu corpo que está cansado. talvez estejamos os dois, raramente nos separamos. aturamo-nos os maus humores e os momentos de insuspeita felicidade. dormimos e amamos juntos.

por vezes apetece-me deixá-lo, voar e estender-me por cima dele, esfregar--lhe o sexo na boca, nos cabelos, beijá-lo, fazer-lhe inesquecíveis cenas de ciúme, para depois ter o prazer da reconciliação comigo mesmo.”⁵⁷⁴

⁵⁷⁴ M, p. 458.

Sob o signo da experimentação, a poesia de Al Berto atravessa um percurso que vai da escrita – primeira “morada de silêncio” – à memória-pele em que a “história do desejo racha o silêncio da escrita”⁵⁷⁵:

“a escrita é a minha primeira morada de silêncio
a segunda irrompe do corpo movendo-se por trás das palavras
extensas praias vazias onde o mar nunca chegou
deserto onde os dedos murmuram o último crime
escrever-te continuamente... areia e mais areia
construindo no sangue altíssimas paredes de nada”⁵⁷⁶

Nesta lógica, a lei da fragmentação e a “experiência da multiplicidade”⁵⁷⁷ seriam as únicas maneiras de entender a sua escrita poética, que surge entre Alberto e Al Berto como uma necessidade de afirmar a sua diferença sexual:

“Em «Luminoso afogado», a memória se movimenta em direcção a uma condição amnésica, num tempo e espaço indefinidos, onde a identidade é construída na falta de referencialidade que a cultura reserva para aqueles que não subscrevem os seus ditados. Na poesia de Al Berto, constrói-se uma subjectividade queer ahistórica que assume de vez a condição liminar ou marginal onde anuncia uma poesia do silêncio e um corpo escondido detrás das palavras.”⁵⁷⁸

Se em Fernando Pessoa, o devir-outro passa por um devir-criança, em Al Berto o devir-outro passa necessariamente por um devir-homossexual que desencadeia uma série de devires um tempo intempestivo, “nuvem virtual”, tempo do meio, do “entre”: devir-mulher, devir-animal, devir-múltiplo, devir-imperceptível.

⁵⁷⁵ Lugarinho, op. cit., p. 288; “Al Berto’s poetry represents the journey from a first home of silence (that is, writing), to a second (that of memory-skin and body), where a history of desire brakes the silence of writing.”

⁵⁷⁶ *M*, p. 256.

⁵⁷⁷ Lugarinho, op. cit., p. 291.

⁵⁷⁸ Lugarinho, op. cit., p. 294; “In “Luminoso afogado”, memory moves toward an amnesiac condition, in an undefined time and space, where identity is built on the lack of referentiality that culture reserves for those who do not submit to its dictates. In Al Berto’s poetry, an ahistorical queer subjectivity is constructed, assuming at once a liminal or border condition where it enunciates a poetry of silence and a body hidden behinds words.”

O tempo do “entre”

A vida e a escrita vêm apresentadas num devir contínuo sem planos distintos de agir:

“(O fascínio dos nomes. Mendas, Nurri, Ortelli, Arbatax, Oliena.)

A escrita exige mais escrita. Escrever, o acto de escrever, exige continuidade.

Talvez seja essa a razão de viajar. A verdade é que viajo para escrever. Faço assim a minha aprendizagem de escritor. Aprendizagem lenta do movimento sinuoso do mundo.”⁵⁷⁹

Escrever acompanha os devires do escritor e “[...] *o texto autobiográfico irrompe, quase sempre, nos momentos de ócio, nas paragens.*”⁵⁸⁰. O escritor é um homem experimental. Deixa de ser homem para se tornar não-humano, para devir-animal, “anjo mudo”: “lentamente movo a cabeça de peixe fluorescente que me habita, é esta a cabeça do escritor. duas barbatanas a saírem-lhe da boca e um vômito no olhar.”⁵⁸¹

Ora, sabemos que uma das preocupações da retórica da mais recente arte e filosofia foi a caracterização do Eu e do seu corpo como impuros, híbridos ou monstruosos, em contraste com a perspectiva modernista e humanista acerca da subjectividade. Parece que nem a estética do modernismo nem os valores filosóficos do humanismo podem conviver com facilidade com as formas híbridas que dissipam os limites, e em especial os limites do humano e do não-humano.

Se sentimos que nos valores do modernismo e da modernidade há uma tendência de homogeneizar e sistematizar para tornar o mundo inteligível, eliminando impurezas e diferenças, o desenvolvimento da ciência, tanto como o pós-estruturalismo e o pós-modernismo, fizeram com que haja uma descrença perante tais valores por parte dos escritores nos anos 90, pelo que a questão do híbrido e do monstruoso passa necessariamente por dois aspectos: a descrição do problema e o

⁵⁷⁹ In *O Anjo Mudo*, 5. BAUNEI/ DÓRGALO/ NUORO, p. 22.

⁵⁸⁰ *M*, p. 38.

⁵⁸¹ *M*, p. 28.

facto de o medo modernista da contaminação ser agora substituído pelo medo do animal.

Investigar o impuro, o híbrido e a monstrosidade pode ser visto como um positivo movimento criativo na medida em que o que é monstruoso mostra o que é diferente do sujeito humano e faz reflectir sobre a identidade.

Muito ligado a este movimento de descoberta do híbrido é o conceito de “devir-animal” de Deleuze e Guattari. O conceito tem a ver com a ideia de criatividade na medida em que dá um papel criativo ao animal e não ao monstro. Ao agir desta maneira, evita etiquetar automaticamente o animal, enquanto não-humano, como monstro.

O devir-animal oferece uma alternativa real ao pensamento sobre a identidade.

O conceito de “devir-animal”, elaborado por Deleuze e Guattari em 1975 no livro *Kafka* e depois mais detalhadamente no volume de 1980, *Mille plateaux*, é um exemplo complexo de pensamento filosófico que se refere à relação entre os homens e os animais:

“Si l’écrivain est un sorcier, c’est parce qu’écrire est un devenir, écrire est traversé d’étranges devenirs qui ne sont pas des devenirs-écrivain, mais des devenirs-rat, des devenirs-insecte, des devenirs-loup, etc.”⁵⁸² Como Kafka, Al Berto pressente esta linha de fuga que o animal, enquanto fenómeno da margem, lhe abre: “neste ácido equinócio serei Homem-Esqilo, Narciso-Voador. encolho-me como uma vespa morta no cadeirão de couro e amo-me.”⁵⁸³

Em *Kafka*, aquilo que acontece no processo de metamorfose que constitui o devir-animal é a “desterritorialização”, uma espécie de des-humanização do humano. Aquilo que o animal propõe ao humano é uma linha de fuga, uma saída de emergência na qual o humano nunca teria pensado. Em Al Berto, estruturas nominais compostas – como “Puto-Gazela-Voadora”⁵⁸⁴, Homem-Esqilo”, o “Narciso-Voador”, “Félix-

⁵⁸² cf. Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Paris : Minuit, 1980, p.293/4.

⁵⁸³ *M*, p. 19.

⁵⁸⁴ *M*, p. 23.

Olho-de-Lince”⁵⁸⁵, “Rosa da China, Lisete a Maneta, Pata de Cavalo, Mary do Broche, Carmela das Tílias, Cravo Rabicho, Maria Malcuquer, raras flores de cama”⁵⁸⁶ - remetem claramente para este processo de metamorfose, para o devir-animal.

Os animais que surgem na obra al bertiana convidam a uma contemplação narcísica e é o caso, por exemplo, do gato que acompanha o caminhar do texto em “Equinócios de Tangerina”. O gato que mijá “descansadamente em cima dos manuscritos”, que dorme no “regaço de morta” da Zohía, o gato que também “adormeceu em cima da máquina de escrever” e que “jamais o vento nos acordará” porque “o gato agoniza sem darmos por isso” em “espasmos de pêlos ensanguentados” enquanto “abelhas de ouro nocturno esvoaçam dentro de laranjas.”

Como operam no texto os animais que abrem para um devir? Vejamos:

“o Puto-Gazela-Voadora, Moustapha, agarra-se e vive colado na minha espinha viciada, *like a little monkey*. é o meu parasita burroughsiano de estimação. snifa coca e fode como se o mundo terminasse no instante em que ejacula. devoramo-nos um ao outro, sugamo-nos. ele vigia-me os gestos quando escrevo e eu sinto-o, por vezes, desmaiar nas veias. o amor arrefeceu, o corpo imobilizou-se esquecido naquilo que acabei de escrever. o deserto estará onde estiveres, é uma lenta aprendizagem para o nada.”⁵⁸⁷

O “parasita burroughsiano de estimação” tem as características da margem: é “parasita”, “snifa coca” e tem um nome oriental, “Moustapha”, de ressonância árabe. Sem esquecer que mesmo a sua alcunha, sintagma composto por dois nomes e um adjectivo – *puto+gazela* (animal)+ *voadora* (abertura), simula a metamorfose do devir.

Como em Kafka, o devir-animal pode ser visto como um processo que substitui a subjectividade na medida em que a escrita passa necessariamente pelo corpo: “o corpo é o único suporte do texto. o sangue, o esperma, a vida toda num estremecimento escondido em cada palavra”⁵⁸⁸. Mais do que uma variação do tema

⁵⁸⁵ M, p. 19.

⁵⁸⁶ M, p. 25.

⁵⁸⁷ M, p. 23.

⁵⁸⁸ M, p. 24.

da descentração do sujeito é o acto de explodir a ideia de sujeito e todas as suas malas filosóficas e psicanalíticas.

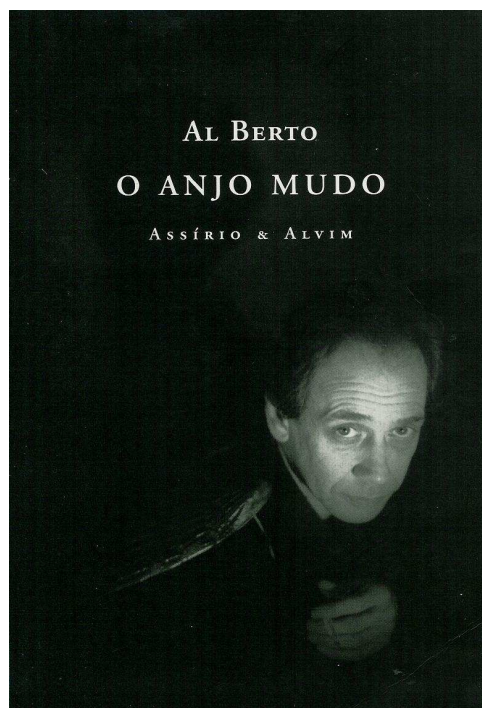
Assim o papel da produção artística surge enquanto transformação criativa da experiência: é através do estilo que o escritor se torna “anjo mudo”. E é esta a responsabilidade do artista e do escritor, escrever como um anjo:

“O dia afoga-se, lentamente, na treva do mar.

Deitas-te, então ao lado do morto que ainda não és. E dele se liberta um anjo mudo que vem habitar teu corpo.”⁵⁸⁹ Escrever incrustando aquilo que há de animal na imagem, com o propósito de libertar a imagem, de empurrar a escrita na direcção de um devir sem significado: “Respirava fundo, tinha medo, e escrevia como uma condenação – e nessa condenação encontrava um breve alívio para a dor das coisas vivas e mortas que o rodeavam. E o corpo, sempre apaixonado, tremeluzia quando o estranho anjo mudo lhe punha uma voz no coração.”⁵⁹⁰

A imagem pode mostrar o anjo ou o texto pode nomeá-lo, mas a escrita ao atravessar a imagem faz daquela imagem *um corpo que está por atravessar*, um devir-anjo, uma possibilidade de desaparecer até que não há nem anjo nem homem: “Apesar de tudo, com o avançar lento da idade pressentia, algures dentro de si, um ser de lume – um anjo mudo que o iluminava, revelando-lhe aquilo que devia ou não silenciar.

E quando esse o fazia sentir árvore ou pássaro, todo o talento da árvore e o nocturno voo do pássaro escorriam em si. E a sensação de mar lhe era transmitida,



⁵⁸⁹ “Incêndio” em *O Anjo Mudo*, p53.

⁵⁹⁰ “Nunca mais o lembramos” in *O Anjo Mudo*, p 63.

ele sabia que era um mar muito mais remoto e vasto que aquele que diante si se movia.”⁵⁹¹

Já não nos encontramos na situação normal em que anjo quer dizer anjo e nem poderia, por exemplo, referir metaforicamente outras coisas, para podermos dizer “como um anjo”: “Porque é do silêncio poroso do anjo mudo, da fala incandescente do seu olhar que, de quando em quando, surge o poema.”⁵⁹²

A metamorfose é o contrário da metáfora. Já não existe o sentido próprio e o sentido figurado. Já não se faz a distinção entre homem e anjo, desde que cada um desterritorializa o outro num contínuo de intensidades reversíveis. O sujeito não existe mais. Há antes um circuito de estados que gera um devir mútuo no coração do múltiplo:

“Perdi a noção do mundo que me cerca e retém aqui. Tudo abandono a pouco e pouco. O deserto é cada vez mais deserto. Já não vislumbro sequer a minha sombra, nem ouço ruído algum. Nem rastros de outros homens ou animais.

Apenas branco e um zumbido de estrelas repercutindo-se no interior da solidão.”⁵⁹³

Reconhece-se uma implícita semelhança entre a linha de fuga/voo do anjo ou a metamorfose e a produção artística materializada na forma da escrita: aquilo que Al Berto faz é para devir anjo. Tanto o anjo como o escritor procuram, sobretudo, uma saída para fugir à sua condição edipizante: a forma de piedade, conservadorismo e controle que foi o objecto da sua antipatia no *Anti-Édipo*.

A edipização é evidente nas figuras das forças que têm a certeza de que sabem melhor: o pai, a família, o estado, a instituição da psicanálise, etc. A alternativa é uma linha de fuga. A linha de fuga não é uma saída fácil da garra das forças da Edipização; uma das suas características é que às vezes falha. E esta falha surge no momento em que se aceita o processo de re-edipização não por culpa, mas por cansaço, pela falta de invenção: “Mas, um dia, tenho a certeza, não terei forças para me reconciliar com

⁵⁹¹ Ibidem.

⁵⁹² “Incêndio” em *O Anjo Mudo*, p55.

⁵⁹³ “Cartas inúteis/ Malcolm Lowry” em *O Anjo Mudo*, p. 134.

o mundo, nem vontade de regressar de onde estiver. Continuarei a beber ininterruptamente e não haverá mais ressaca, nem dor.

Seduz-me a ideia de vir a morar num corpo que já não sente, etílico talvez, transparente, e com uma leveza de cinzas.”⁵⁹⁴

A metamorfose é uma espécie de conjunção de duas desterritorializações: aquela que o humano impõe ao anjo forçando-o a servir o humano, mas também aquela que o anjo enquanto anómalo⁵⁹⁵ propõe ao humano indicando uma saída.

Devir-anjo é descrever um “mapa de intensidades”, é uma linha criativa de fuga que não quer dizer mais nada do que aquilo que é. É como se passássemos um “bilhete de intensidade” ao escritor que não o identifica mas o faz existir. O devir só se produz a si mesmo. Não se trata de imitar, fazer parecer-se, identificar. Aquilo que é real é o devir em si mesmo. (É a escrita que se produz a si mesma?) Devir não significa um deslizar de um estado para outro, de um ponto de origem para um ponto de chegada. É perfeitamente possível devir-anjo, como é possível devir-dragão ou devir-lobisomem: o devir-anjo do homem é real mesmo que não existam anjos.

Ora, o anjo oferece a linha de fuga, mesmo que isto tenha lugar numa *fotografia-jaula* (v. figura). Trata-se de uma linha de fuga, dum enjaulamento e não de liberdade. O enjaulamento é uma condição da arte, uma expressão do engarrafamento da arte no desejo, e uma maneira de mostrar este desejo. Escrever, tal como viajar, pressupõe um exercício de simulação, um fingimento que aprisiona o peregrino-escritor na jaula da casa-palavra:

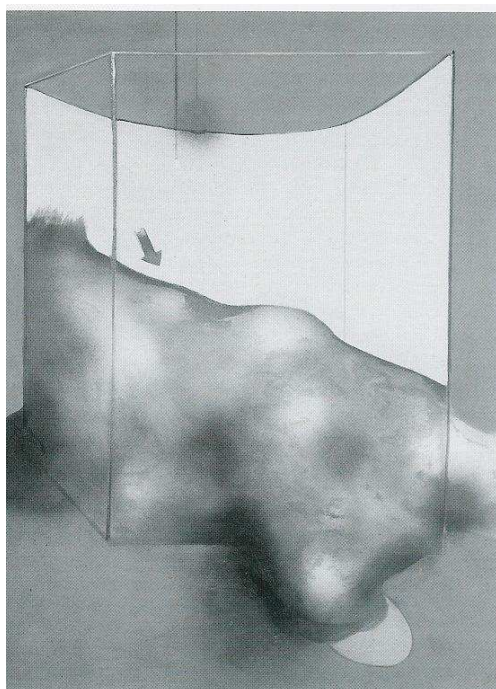
“a viagem é uma predisposição. temos de desejá-la e prepará-la cuidadosamente. viajar sem sair do quarto as malas arrumadas junto à porta. ao fim de uma hora

⁵⁹⁴ “Ressaca para uma autobiografia” em *O Anjo Mudo*, p. 68.

⁵⁹⁵ cf. “C’est toujours avec l’Anomal, Moby Dick ou Joséphine, qu’on fait alliance pour devenir-animal”; “Entendons : tout animal pris dans sa meute ou sa multiplicité a son anomal. On a pu remarquer que le mot « anomal », adjectif tombé en désuétude, avait une origine très différente de « anormal » : a-normal, adjectif latin sans substantif, qualifie ce qui n’a pas de règle ou ce qui contredit la règle, tandis que « an-omalie », substantif grec qui a perdu son adjectif, désigne l’inégal, le rugueux, l’aspérité, la pointe de déterritorialisation. L’anormal ne peut se définir qu’en fonction de caractères, spécifiques ou génériques ; mais l’anomal est une position ou un ensemble de positions par rapport à une multiplicité.”, Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Paris : Minuit, 1980, p. 298).

reabro-as e reponho as coisas nos seus lugares. finjo que acabei de chegar. dou corda ao relógio e ouço-me respirar.”⁵⁹⁶;

“Caminho às cegas, obsessivamente, de palavra em palavra – e sei que as palavras não valem nada. Estão ocas. Atraiçoam-me. Mas, apesar de tudo, continuo a fingir que acredito nelas. Uso-as com a convicção firme de quem acaba de descobrir qualquer coisa e dela se apropria.”⁵⁹⁷



Francis Bacon, *Sand Dune (59)*, 1983

De facto, o devir é encarado como um processo de desejo no qual a experiência substitui a interpretação.

“Lembro-me de ter percorrido meio mundo à procura de imagens. Tinham-me dito: *é no movimento incessante de quem viaja que encontrarás a imobilidade que desejas.*

Tencionava não sair mais daquele lugar onde me perdera. Imobilizar-me, viver e envelhecer dentro de quatro paredes nuas erguidas pelas minhas mãos. Morrer frente ao mar, sozinho, como num romance que lera havia anos. Esperar que a casa se esboroasse e me servisse, por fim, de túmulo.

[...] Assustei-me e fugi nessa mesma noite. Ignoro o que se passou com a casa. Não sei se ainda existe... o que sei é que a meio daquela fuga desesperada ocorreu-me o que me levaria, enfim, a encontrar o esconderijo para a minha imobilidade.

É desse lugar iluminado que, hoje, vos falo.”

A fixação, o aprisionamento no papel é também uma maneira de tornar o anjo evidente. (Francis Bacon, por exemplo, tinha a consciência da função estética da estrutura de jaula que fecha a figura em muitas das suas pinturas) O focar em baixo

⁵⁹⁶ M, p. 41.

⁵⁹⁷ O Anjo Mudo, p. 22.

do objectivo salienta a presença da figura de asas num gesto que nos faria aproximar a qualquer um de nós “só para ver melhor”. Como se quiséssemos ao mesmo tempo perceber melhor isolando o anjo. A capa não é outra coisa senão um fenómeno da margem, um cais que nos faz pensar.

Não sabemos nada acerca de um corpo até sabermos o que é capaz de fazer. Os corpos são coisas activas com tarefas por cumprir. Os corpos têm que encontrar uma solução para se constituírem dentro da imagem: o próprio corpo espera alguma coisa de si mesmo, ele esforça-se por devir Figura. A Figura é o corpo deformado (como nas pinturas de Bacon) que consegue escapar. E nesta lógica do agir, o movimento e a velocidade são fundamentais para pensar o devir-imperceptível na medida em que o escritor em si mesmo e o anjo deixam de ser sujeitos para se tornarem *acontecimentos*. E é precisamente no devir-anjo, que há algumas coisas que acontecem ao homem e o fazem desaparecer.

Ora, a escrita não é um fim em si, é um meio para devir-anjo, uma viagem para além do sentido, para chegar à a-significação através do desaparecer, do devir.

Empurrado para o limite extremo da imperceptibilidade, o que é que fica do “anjo mudo”?

A resposta poderia ser encontrada no movimento que se dá num quadro de Bacon de 1983, *Sand Dune* (59) em que a Figura deixa de ser um sujeito com forma para devir um acontecimento.

A Figura desaparece mas deixa um “rastro”: a escrita. Olhando para o trabalho de Bacon vemos como a areia escorre por entre a estrutura da jaula. É a imagem de uma individualidade num processo de devir-granular na jaula, o lugar ocupado anteriormente pelo sujeito, pela figura, e agora pela forma que está a experimentar a sua linha de fuga:

“Onde está a vida do homem que escreve, a vida da laranja, a vida do poema – a Vida, sem mais nada – estará aqui?

Fora das muralhas da cidade?

No interior do meu corpo? ou muito longe de mim – onde sei que possuo uma outra razão... e me suicido na tentativa de me transformar em poema e poder, enfim, circular livremente.”⁵⁹⁸

⁵⁹⁸ *M*, p. 650.

Cronos decide morrer

Instante ou processo, passagem ou *passamento*, partida sem regresso, rendição ou revolta, experiência em negativo do ser, gesto sem resposta, impossibilidade, o nada-nunca-ninguém-nenhures, excepção ou hábito, a angústia perante o desconhecido ou a culpa do sobrevivente, temporária ou eterna, grito ou apenas um rumor de fundo, são algumas das caras rotineiras que a cabeça da morte vai ensaiando. Mas de que modo isso se dá na obra de Al Berto? Que mudanças de tempo trafica a morte como acontecimento? Que afinidades terá o ser al bertiano, enquanto ser afectado pela força derradeira do fim, com o ser-para-a-morte pensado em registo heideggeriano? Será esse o sentido da flecha do tempo? Mas que tempo? Quem morre? Para quê? Quando? Quantas vezes? O que é que se resolve com isso, se é que a morte é re-solução alguma.

Em gesto de invocação postíça, seria preciso recordar a voz de Kirilov⁵⁹⁹, personagem do romance *Os Possessos* de Dostoievsky, para assim ampliar, em eco, a boca que chama a morte: “Vou matar-me para afirmar a minha insubordinação, a minha nova e terrível liberdade.” Segundo Blanchot, esta intimidade voluntária com a morte seria uma maneira de nos esquivarmos dela, de lhe negar a potência absoluta. Um estar fora de si, um desejo em excesso, o mesmo sonho da loucura perturbam, por momentos, a realidade ficcional na obra de Al Berto:

“ouvi pela primeira vez uma voz: *A sombra do poeta viaja no rosto dum marinheiro. Ó Incestuosas Mães de Alexandria! Ó Morte! Vem, vem até mim, vem sentar-te à mesa desta taberna. Embriaguemo-nos de receios e de olhares, embriaguemo-nos de vinhos adolescentes...*”⁶⁰⁰

Uma “voz” invoca a morte, convida-a para comparecer à mesa, pede-lhe para descer do seu pedestal abstracto e universal e emprestar os gestos do particular e do comum: “*embriaguemo-nos*” como se este excesso um tanto “popular” funcionasse

⁵⁹⁹ Cf. M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cap. “Rilke et l'exigence de la mort”.

⁶⁰⁰ *M*, p. 28.

como transformador de um excesso maior. Se no caso da personagem de Dostoievky, o suicídio funciona como uma espécie de asserção do presente, de glorificação da força ilimitada do agora, a invocação da morte em Al Berto funciona como uma desmesura do desejo em troca do excesso do desconhecido: “o ópio agia. desejava morrer num lugar público, sentado num banco de jardim e esperar a morte ao amanhecer. a cidade acordaria estremunhada pelas luzes dos jornais luminosos anunciando que, no centro dela, num jardim, o seu morto mais morto permanecia intacto, em exposição.”⁶⁰¹ Pensar a morte como possível cumprimento dos desejos – “desejava morrer num lugar público” –, é fazer com que as suas coordenadas ilimitadas percam o carácter indeterminado. Dessa maneira, o futuro torna-se ele também legível, sem perigo. Mas não é só isso. Ao projectar as condições de possibilidade do morrer, a morte adquire uma marca pessoal. A morte torna-se uma obra de arte pessoal na medida em que o mundo, a cidade se vai preparando para a receber enquanto tal, de maneira que “no centro dela, num jardim, o seu morto mais morto permanecia intacto, em exposição.”

Estar preparado é desgastar tudo como se isso fosse possível, é enfrentar a sua indeterminação: “sei que darei ao meu corpo os prazeres que ele me exigir. vou usá-lo, desgastá-lo até ao limite suportável, para que a morte nada encontre de mim quando vier.”⁶⁰² Mas estar preparado é também surpreender a morte, impor-lhe a nossa vontade. Estar prevenido é habitar esse lugar onde a clareza das coisas acalma e oferece o conforto do estável e a segurança de um tempo medido, controlado: “a linha que separa a veia da lâmina tornou-se nítida. a morte não nos surpreenderá desprevenidos. sabemos quase tudo sobre a sua alvura fosforescente.”⁶⁰³

Não podemos, no entanto, deixar de reconhecer nesta posição de arrogância uma certa impaciência com a morte e o seu carácter indefinido:

“quanto tempo para erguer a cabeça?
quem nos exterminará? no fim deste século

⁶⁰¹ *M*, p. 29.

⁶⁰² *M*, p. 24.

⁶⁰³ *M*, p. 232.

acordarão homens no outro lado da manhã?”⁶⁰⁴

Na inquietação transparece um estranhamento com o longínquo. O que mostra que, apesar de uma certa idealização da experiência do morrer que lhe estava a retirar a violência do seu excesso, a morte permanece incomensurável e inacessível: “e a morte existirá ainda/para além do ínfimo estremecer deste corpo?”⁶⁰⁵; “um vestígio de dor envolve-me/ que acontecerá à minha sombra?/ terei tempo de assobiar à morte?/ terei tempo/ de levar comigo a roupa de que mais gosto?/que horas são? além/ perto da mãe”⁶⁰⁶ Quando a inquietação transborda os limites do sensível, o desassossego não encarna o desnorteamento mas a dor e a preocupação com o outro, a mãe. De onde o seu desconhecimento profundo: “no fundo, eu atravessava-te sem me deter/ nada sabia ou sei acerca da morte/nem das ruínas deste outro corpo que o mel é capaz de ressuscitar”⁶⁰⁷.

*

Haveria, portanto, na obra de Al Berto, esta morte como facto, como extremo do poder, mas também uma morte que acompanha os acontecimentos como um ruído de fundo, um rádio esquecido ligado no quarto ao lado, um ronronar da morte que nunca pára de suceder. Ocorre quando o tempo Cronos tenta aproximar-se do seu equilíbrio último. Talvez seja um acaso ou apenas o percurso normal do tempo-medida; mas parece que, nesses momentos, Cronos quer morrer, assim como acontece no fim de uma história quando todas as durações explodem numa pulsação última: “o sal cristalizou-se nas veias. eu sei, é a morte cansada de me esperar. extinguem-se na língua as faíscas dos últimos desejos. os corpos inchados de enxofre desfazem-se no estrondo dos trovões. tua voz aflita apaga-se no relâmpago segredado noite dentro pelo corpo em vigília.”⁶⁰⁸ Cansaço, ruína dos “corpos inchados de

⁶⁰⁴ *M*, p. 506.

⁶⁰⁵ *M*, p. *Idem*.

⁶⁰⁶ *M*, p. 533.

⁶⁰⁷ *M*, p. 186.

⁶⁰⁸ *M*, p. 20.

enxofre”, cristalização do sangue, o corpo imóvel, são sinais desse equilíbrio definitivo, dessa “morte cansada de me esperar”.

Cronos decide morrer, o tempo-medida alcança a sua efectuação máxima, a paralisia, o estremecer do sangue, a peste a florescer na ponta dos dedos. O gongo preparado na silenciosa decrepitude do corpo: “passaram doze anos e esquecer-te seria esquecer-me. repara no estremecimento do sangue, a morte rendilhando peste nos ossos, os dedos paralisados, a fala, os espelhos.”⁶⁰⁹

Apesar do seu estrondo habitual, esta morte submetida aos tambores do relógio conhece em certas circunstâncias uma permanência demorada: “reconstruo o quarto de pensão. nele guardei as histórias que me contaram. nele guardo a minha tarimba de monge noctívago a minha selva os meus cadernos de apontamentos e a minha solidão. o quarto brilha geme cobre-se de silêncio e de lodo. nele observo meu corpo morrer demoradamente. um derradeiro lume de pirilampo afaga-o.”⁶¹⁰ No lugar da memória, o ser re-constrói um território contra o caos com as marcas do seu rasto, restos do seu corpo, elongações tentaculares dos seus afectos, a “tarimba de monge”, a sua “selva”, os seus “cadernos de apontamentos”, a sua “solidão”. O ser tornado bloco puro de sentir observa de fora o demorado morrer do seu corpo, tendo como único testemunho e abrigo o “derradeiro lume de pirilampo”. Neste gesto de se estranhar a si mesmo, a memória dilui-se, deixando lugar a “novos nomes”, e adverte para uma urgência: a da preservação do grito – “vou perder a memória. inventar novos nomes para os objectos. gravar a voz antes de morrer.”⁶¹¹

Mais do que uma morte, como facto em si, o estranhamento desse mundo outro dá-se numa pulsação murcha, num ritmo que se esmorece. Somos capazes de ouvir o rumor da morte, o morrer: “os olhos de Kapa são intermináveis túneis. a orelha isolou-se e o silêncio envolve o que ainda não perdeu a voz. são os despojos da travessia. invento novos prazeres para o corpo nómada. dispo-me da sombra que me perseguia. vivo em vigílias à morte que nos roça. fecho os olhos ao mesmo tempo

⁶⁰⁹ *M*, p. 11.

⁶¹⁰ *M*, p. 42.

⁶¹¹ *M*, p. 45.

que a noite cai. medito.”⁶¹² A travessia articula-se num murmúrio de fundo, como se do marulhar das sombras se tratasse, num roçar por dentro, como se ouvíssemos os ossos a desfazerem-se.

Morrer entra na lógica de um escamoteamento perpétuo segundo o qual findar acompanha o compasso constante dos devires quotidianos: “quero morrer muitas vezes, sufocado em alucinações, eu mesmo esfera de flipper à deriva pela cidade.”⁶¹³

A experiência de morrer não pára de acontecer em todos os fluxos dos devires⁶¹⁴: “procuro-te obsessivamente na melancolia das mãos /porque só o acto de morrer muitas vezes compensa”⁶¹⁵; “o tempo escoia-se na música silente deste mar/ ah meu amigo... como invejo essa tarde de fogo/ em que apetecia morrer e voltar”⁶¹⁶.

Esta travessia em intensidade da morte nada tem a ver com o ser-para-a-morte heideggeriano. O morrer assim experimentado torna-se indeterminado, indefinido, excessivo. E se morrer e viver surgem como acontecimentos simultâneos, se morrer e voltar, ser e não ser são eventos possíveis é porque Al Berto introduz um estado de diferenças livres: “o vento é um fenómeno meteorológico desencadeado pela minha súbita vontade de morrer e de viver simultaneamente. é interior o vento de que falo, comunica com os inúmeros suicídios de meu corpo. fico atemorizado com meus próprios gestos, assustam-me os olhares dos outros.”⁶¹⁷

As diferenças já não estão submetidas à unidade de sentido que lhes dava a existência de um Eu: o corpo ganha vontade própria e resolve suicidar-se inúmeras vezes; os “olhares dos outros” e até os próprios gestos causam estranhamento. As diferenças parecem responder à força de um “múltiplo desobediente” que dissipa o viver: “a vida, tal como a vivemos, é insuficiente, não tem grandes alegrias. vivo mal,

⁶¹² *M*, p. 50.

⁶¹³ *M*, p. 26.

⁶¹⁴ V. para a morte enquanto acontecimento *AE*, p. 395.

⁶¹⁵ *M*, p. 349.

⁶¹⁶ *M*, p. 327.

⁶¹⁷ *M*, p. 228.

não sei onde me esconder para morrer. vou perpetuando o corpo numa espécie de asfixia. amo às escondidas este jogo. vivo na penumbra dos dias onde avisto cabeças decapitadas, mitologias, peles estelares que se rasgam e iluminam ao mais pequeno contacto da língua. sonhos terríveis, velocíssimos, desérticos.”⁶¹⁸ É o que Blanchot⁶¹⁹ chamaria de experiência-limite; não se trata apenas de uma experiência de vida, trata-se de uma convergência do viver e morrer num momento de vértice em que “sonhos terríveis”, velocidades absurdas e desertos interiores se vão perpetuando “numa espécie de asfixia” em que é possível sufocar com excesso de ar, assim como é possível morrer por excesso de vida: “rodei bruscamente a cabeça tentando apagar a vertigem. o vento vasculha os cantos da cidade. não me apetece fumar mais erva. fecho os olhos apertando as mãos entre as pernas. chuveira. o cabelo cola-se à nuca. os pés incham. abro as mãos. no vazio de cada uma delas escorrega a poeira nocturna da cidade. abro a boca. sufoco com excesso de ar.”⁶²⁰

Vertigem, vento, vasculha, erva, chuveira, vazio, a letra *v* a viajar por dentro, como um vulcão que atravessa a linguagem, como uma fraqueza, uma ferida na vida. E não é a esta fragilidade, a este processo de demolição que se refere Deleuze ao retomar na *Lógica do Sentido* a frase do texto *Crack-up* de Francis Scott Fitzgerald? “Toda a vida é evidentemente um processo de demolição”. Tal como acontece na obra de Al Berto, a vida se define por uma fractura, uma ferida, uma brecha onde eclode um derradeiro processo de demolição. Parece que basta abrir as mãos, a boca, para assim abrir uma linha de fuga: como se a vida apenas se desse sob a forma de fuga, de “desequilíbrio mental”, de “asfixia”, de doença: “houve muito vento e pouco sol. o vento provoca-me, sempre, um desequilíbrio mental. fico com vontade de rastejar, de caminhar roçando paredes, esgravatar na cal e na terra, abrir a boca e sufocar com excesso de ar.”⁶²¹ Esta permanência dos gestos desmedidos, a loucura de “caminhar roçando as

⁶¹⁸ *M*, p. 367-8.

⁶¹⁹ Sobre o tema blanchotiano da morte em Deleuze, v. *LS*, pp. 177-183.

⁶²⁰ *M*, p. 40.

⁶²¹ *M*, p. 228.

paredes”, esta necessidade de “esgravatar na cal e na terra” ecoam uma espécie de infâmia contra a saúde, de desfalecimento, de gaguez vital.

Ao contrário do que possa parecer, é nestas inclinações frágeis que reside o poder e o encanto de uma vida. Mas é também esta linha mortal que constitui o seu momento de quebra, de rotura total quando a fragilidade atinge o estado clínico. Há momentos em que a fenda, em vez de abrir uma linha de fuga, obstrui a circulação, e nessas alturas a abertura se torna num impedimento. A vida pode nestes instantes perder o seu alento, ficar simplesmente parada.

*

O que é que acontece nesses momentos em que a vida parece desmaiar, cansada de si mesma? O que fazer quando o próprio alento vital se detém, exausto, na contemplação das memórias sem passado?

Para melhor pensar estes problemas, convocamos o pensamento de Deleuze acerca da constituição passiva da subjectividade, largamente tratada em *Différence et Répétition*. O espaço e os objectivos da presente reflexão não nos permitem aprofundar esta questão na sua complexidade, mas retenhamos a sua nervura central. O processo de cristalização da subjectividade não passa por aquilo que o sujeito faz mas por aquilo que “faz” surgir a subjectividade. Isto é, privilegiar o papel do hábito e da memória neste movimento construtivo, tomando o passado como regra. O tempo edificar-se-ia neste contexto graças a uma contracção de um instante do passado com outro do porvir. A síntese tem um carácter passivo e por isso mesmo a subjectividade constitui-se como efeito. Não somos nós quem a constrói. Somos feitos de contemplações e hábitos, de memórias e esperas antes de sermos nós mesmos o sujeito que contempla e recorda, espera e imagina. Esta consciência da passividade encarna na obra de Al Berto a forma da “pele-memória”: “esta paixão pelos objectos que guardaste/ esta pele-memória exalando não sei que desastre/ a língua de limos”

⁶²² A subjectividade, enquanto efeito da síntese passiva, veste-se de “imagens-memória”, “rostos e sons”, vozes: “o vinho está calcinado/ nada bebemos nada comemos durante a viagem de regresso/ as paredes enchem-se de imagens-memória que já não nos pertencem/ cremalheira de espermatozoides dispersos rios veneno dos espelhos”⁶²³. Por vezes, a este nível ontológico, surge uma espécie de cansaço que impossibilita a sintetização. Uma fadiga impede a ligação entre o momento do passado e o instante por vir de maneira que as imagens se perdem em matérias incompreensíveis: “cogito em coisas que me recordam conversas distantes com amigos. não sei bem o quê, chegam à memória rostos e sons. vozes. não compreendo o que dizem, estou cansado.”⁶²⁴

José Luis Pardo pensa este cansaço “como se fosse uma sequência de sons cujo intervalo é demasiadamente grande para construir com ambas as notas um fio melódico: o primeiro já se dissipou e esqueceu quando chega o seguinte, já não os podemos considerar como parte da mesma canção, não podemos imaginar a sua unidade, não podemos cantar o estribilho.” ⁶²⁵

Seria este o estado de distensão que Bergson refere quando explica a conversão da Memória em Matéria. Tudo adquire uma dimensão material quando a vida entra em colapso, porque a vida “é como as orquídeas – reproduz-se com dificuldade”. E nesse momento de fraqueza, a síntese deixa de se produzir, já não temos lembranças mas “imagens de neve e de miséria”, “sangue”, “aquedutos”, “esperma”, “barcos”, “comboios”:

“e a vida, afinal, é como as orquídeas — reproduz-se com dificuldade.

mas estou cansado.

os olhos fecham-se-me com o peso das paixões desfeitas.

⁶²² M, p. 256.

⁶²³ M, p. 344.

⁶²⁴ M, p. 458.

⁶²⁵ Cf. “El concepto de la asfixia – o como hacer filosofía sin reservas”, conferencia de José Luis Pardo, proferida, no âmbito da *Semana en torno a la filosofía de Gilles Deleuze - «Planos de fuga»*, 10-13 e Dezembro de 1996, Faculdade de Filosofia, Universidade Complutense de Madrid; “Hay que pensar, pues, el cansancio, como una sucesión de sonidos cuyo intervalo es demasiado grande como para construir con ambas notas un hilo melódico: el primero ya se ha disipado y olvidado cuando llega el siguiente, y ano podemos cantar el estribillo”.

imagens, imagens que se colam ao interior das pálpebras — imagens de neve e de miséria, de cidades obsessivas, de fome e de violência, de sangue, de aquedutos, de esperma, de barcos, de comboios, de gritos... talvez... talvez uma voz.

o desejo de um sol impiedoso, sobretudo enquanto dormia.”⁶²⁶

É o momento em que já não se pode respirar e os olhos se fecham “sob o peso das paixões desfeitas”, na esteira do cansaço. Num texto sobre Samuel Beckett, *L'Épuisé*, Deleuze debruça-se largamente sobre a noção de cansaço. Haveria segundo ele um cansaço subjectivo, quando o sujeito, mesmo que ainda haja possibilidades por vir, deixa de as experimentar, já não consegue efectivá-las. Assim como há um cansaço objectivo quando aquilo que se esgota é qualquer e toda possibilidade, quando tudo alcançou a sua impossibilidade de se produzir, de acontecer. O esgotamento do possível é quando não resta nenhuma saída, o cansaço chegou ao seu limite último quando talvez não haja mais nada depois, apenas o “límpido plâncton da morte”:

“talvez não haja mais palavras depois
destes últimos versos o rosto esquecido
contra o vidro a unha rasgando o nome
na poeira indica ao cansado navegante
o límpido plâncton da morte”⁶²⁷

E nessa poeira em que tudo está proibido porque impossível objectivamente, as memórias deixam de fazer sentido, porque a distensão é grande demais, já não se pode operar a síntese, o passado e o porvir desfazem-se em partes dissonantes: “sentias que tinhas de voltar, e de cada vez que o tentavas uma fera estremecia no olho ardente deste abandono. / não ousavas reparar no que te rodeava, nem percebias os sonhos. o corpo exausto não conseguia refazer um passado que tivesses vivido.”⁶²⁸

Já não se pode voltar e qualquer tentativa tem o rosto do abandono. Exausto, o corpo já não consegue respirar: “vou perpetuando o corpo numa espécie de

⁶²⁶ M, p. 639.

⁶²⁷ M, p. 548.

⁶²⁸ M, p. 592.

asfixia.”⁶²⁹ Nada resta, “deitas-te exausto na lâmina da lua” e “e morres/carregado de tristezas e de mistérios — morres/ algures/ sentado numa praceta de bairro — o olhar fixo/ no inferno marítimo das aves”⁶³⁰.

*

Mas a vida também pode tentar uma maquinação para avançar. E é nesse impasse que a linguagem desempenha um papel fundamental, porque pode, ao serviço da vida, transformar essa línea de morte em linha de vida: “no entanto eu sei que se conseguir escrever/ um verso todas as noites um verso que seja/será suficiente para adiar o branco infinito da morte”⁶³¹ Escreve-se para adiar a morte, Al Berto escreve para dar vida, para libertar a vida desses brancos infinitos que a têm presa e é desta maneira que a vida se apodera da linguagem para prolongar-se através dela, é desta forma que nasce o estilo; quando a ferida que afectava a vida se torna capaz de afectar, desviar, deformar a língua e assim dar vida a outra língua como quem consegue existir para lá da sua morte:

“foi então que dei por mim a existir para lá da tua morte, como se asfixiasse. mas o passado não é senão um sonho. uma brincadeira com clepsidras avariadas e algum sangue.

não vale a pena estar triste.

todas as histórias, todas as mortes, acabam por se apagar.”⁶³²

Se há em Al Berto, como em Heidegger, um privilégio do futuro, ele não é deduzido de uma problemática da finitude, mas da obra, desse trabalho que a vida opera na linguagem: “é preciso apagar as palavras quando ainda estão viçosas, abrir-

⁶²⁹ *M*, p. 367.

⁶³⁰ *M*, p. 624.

⁶³¹ *M*, p. 477.

⁶³² *M*, p. 597.

lhês cicatrizes, metamorfoseá-las. aceitar como única morte aquela que se dissolveu na cinza incandescente da escrita.”⁶³³

Pois o futuro não é, para o homem, uma antecipação de seu próprio fim, de sua própria morte, a possibilidade extrema do seu ser. Não há nada em Al Berto que se aparente a um ser-para-a-morte, já que não é a partir da ipseidade que ele pode ser pensado.

A obra, “o enigma de escrever para [se] manter vivo”⁶³⁴ é o absolutamente novo, sempre por-vir no interior do devir. A obra tem a potência de desfazer o circuito do mesmo sem procurar o repouso do presente enquanto fundação do tempo, nem o alívio do passado como fundamento do tempo. A obra caminha em direcção a um sem-fundo⁶³⁵. O a-fundamento não é um mero abismo ou retorno ao nada – mas, a partir do “tempo fora dos eixos”, irrupção do “fora”, o a-fundamento é o caminhar “no fundo deste tempo escuro” :

“asfixiado pelas areias da praia onde a vaga fosforescente te abandonou. dizes: porque falo eu sem querer falar?

os afogados não falam, não podem contar a ninguém como se afogaram.

por que é que eu caminho no fundo deste tempo escuro e já não existo?”⁶³⁶

Fala sem querer falar, escreve sem o poder fazer, precisamente por isso, porque a vida se tornou insuportável, asfixiante. Dito doutra maneira, Al Berto escreve para viver porque já não pode suportar a vida, porque não pode contar a ninguém, porque “os afogados não falam”. A escrita é o subterfúgio, a fábrica que a vida encontrou para se continuar a produzir, para se falsificar, para ludibriar a morte: “é no silêncio/ que melhor ludíbrio a morte”⁶³⁷ Neste sentido, a escrita é a condição de possibilidade da vida, condição de vida. Mas isso não poderia acontecer se a própria escrita não fosse atravessada pela vida, pelo sonho e pelo pesadelo. A vida vai estilizando a escrita assim como a escrita vai estilizando a vida: “para que não se

⁶³³ *M*, p. 370.

⁶³⁴ *M*, p. 279.

⁶³⁵ *DR*, p. 123.

⁶³⁶ *M*, p. 589.

⁶³⁷ *M*, p. 543.

apague esta trémula escrita/ preciso do sonho e do pesadelo/ da proximidade vertiginosa dos espelhos e/ de pernoitar no fundo de mim com as mãos sujas/ pelo árduo trabalho de construir os gestos exactos/ da alegria que por descuido deus abandonou ao cansaço/ no fim do sétimo dia”⁶³⁸.

Potenciar a problemática da escrita na hora de pensar o estilo é convocar uma teoria da literatura que atravessa a obra de Mallarmé, de Barthes e Genette, mas sobretudo de Blanchot e Derrida. Em *L’écriture du désastre*, Blanchot recupera os “fantasmas” temáticos de Rilke e relaciona a escrita com a morte e com o suicídio:

“[...] ao produzir uma obra, desisto de me produzir e de me formular a mim mesmo, ao encontrar a plenitude em qualquer coisa de exterior e ao inscrever-me na continuidade anónima da humanidade – de onde a relação da obra de arte e o seu encontro com a morte [...]”⁶³⁹.

Se escrever é abrir-se ao exterior, é também atingir a plenitude no “anonimato da humanidade” e isso acontece porque a obra, de certo modo, permite ludibriar a morte, a morte pessoal ao menos. A obra possibilita, na visão de Blanchot, atingir essa morte enquanto impossibilidade de morrer na medida em que o território do morrer é o território da literatura. Patrícia San-Payo, ao tratar desta problemática em *Blanchot, a possibilidade da literatura*, explica:

“A morte de que aqui se trata não é a morte do autor, nem no sentido de Barthes, nem no sentido de Blanchot quando nos fala da morte do autor (que é, neste caso, literalmente, a morte de alguém). É o morrer (*«on meurt»*) que Blanchot faz corresponder ao movimento incessante da escrita e que não é do exclusivo domínio da literatura, embora seja o que a remete para o espaço neutro entre expectativa e esquecimento.

⁶³⁸ M, p. 244.

⁶³⁹ Maurice Blanchot, *L’écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980, p. 18 : « [...] en produisant une oeuvre, je renonce à me produire et à me formuler moi-même, m’accomplissant en quelque chose d’extérieur et m’inscrivant dans la continuité anonyme de l’humanité – d’où le rapport œuvre d’art et rencontre avec la mort[...] »

«*On meurt*»: o espaço do morrer, da dissolução no anónimo, é o espaço literário.”⁶⁴⁰

Ora, são muitas as cabeças da morte mas há três concepções maiores da morte que atravessam a obra de Al Berto: por um lado, temos a morte enquanto o meu poder absoluto de me furtar à sua indeterminação, por outro, enfrentamos o morrer enquanto rumor de fundo que nunca pára de acontecer e que no entanto parece nunca mais chegar, e, por último, encontramos a morte como impossibilidade de morrer. Esta última relaciona a morte com a escrita e com o futuro.

Como se articulam então o ser-para-a-obra al bertiano e a morte? É sob o signo da “exterioridade” que a obra pode ganhar a dimensão do futuro. O ser que escreve pensa a sua própria história (passado), mas é para se libertar daquilo que pensa (presente) e assim poder pensar doutra maneira (futuro).

⁶⁴⁰ Patrícia San-Payo, *Blanchot, a possibilidade da literatura*, Vendaval, Lisboa, 2003, p. 76 e segg.

Quinta Metamorfose:

O medo, este “fora” privado

As experiências em negativo do ser, o movimento dos corpos, a percepção das coisas, do espaço e do tempo, o desaparecimento de um corpo a partir do seu próprio interior, os devires imperceptíveis do ser, dizem-se na poesia de Al Berto na superfície duma matéria única. Mas há mais ecos dessa metafísica da imanência em *O Medo* e em *O Anjo Mudo*. A constelação em que se intersectam o ser-para-a-obra, a morte e o futuro vê-se perturbada por uma força aparentemente indomesticável: o medo.

“escrevo-te para não me sentir só. risco a palavra capaz de revelar o meu segredo. terei segredos? revelar o quê? [...] levo flores à sepultura onde me recolhi para escrever. tenho medo e escrevo-te cartas insensatas. o quarto povoa-se de corpos nascidos duma mancha de tinta. fumo. snifo. fumo cigarro atrás de cigarro. tenho medo. escrevo deitado à luz fraca do candeeiro. o medo solta-se da folha de papel quando teu reflexo irrompe da máscara que se desfaz.”⁶⁴¹

A natureza dos afectos é pensada neste registo único da imanência. Os afectos que irrompem em *O Medo* não correspondem ao sentido dado pela perspectiva freudiana, não encarnam essa energia psíquica que se descarrega. Os afectos têm afinidades com a visão spinozista das afecções (*affectio*) e dos afectos (*affectus*). Segundo o primeiro Livro da *Ética*, a afecção seria um modo da substância enquanto que o afecto (Livro III) envolve aquilo que tradicionalmente é entendido por paixão, isto é, uma afectação do corpo que aumenta ou diminui a capacidade de (re)acção. O medo movimenta e (e)motiva os gestos de quem escreve (“tenho medo e escrevo-te cartas insensatas”); o medo, qual dinamismo soberano, trabalha as redes de superfície e se liberta em eco (“tenho medo e escrevo-te [...]”, “tenho medo. escrevo deitado [...]”) da página escrita. Escrever é exercer a “paixão do fora”, soltar o medo. A escrita liberta essa força que só tende em direcção ao “fora” porque o próprio “fora” se

⁶⁴¹ *M*, p. 41.

tornou “interioridade”⁶⁴² (“o medo solta-se da folha de papel quando teu reflexo irrompe da máscara que se desfaz.”).

Ao contrário de Heidegger, Al Berto, como Deleuze, assenta a estrutura da passividade, a paixão, esse poder de se deixar afectado, no registo da imanência. Al Berto faz da paixão e portanto do medo algo de material, imediato ao mundo das coisas e dos corpos. A distinção heideggeriana entre medo e angústia não encontra o seu eco na problemática al bertiana.

Como sabemos, a angústia resguarda na visão de Heidegger esse poder de ser afectado por algo que não pertence ao horizonte da percepção. A angústia é deixar-se afectado pelo nada enquanto que o medo é o efeito de algo ameaçador e hostil; ter medo é deixar-se afectar por algo aterrador.

Para Al Berto, o modo essencial de estar no mundo não é a angústia perante aquilo que não se dá na sua não aparência – isto faz apenas sentido na tradição da finitude heideggeriana – mas o medo enquanto ambiguidade constante entre a nossa vida e aquilo que nos afecta, nos arrebatou ou nos abandona e nos esquece:

“sempre tive medo quando começo a escrever. só o sangue, o ranho, o suor, têm verdadeira dignidade de tinta. tenho medo de aperceber a nódoa de tinta permanente presa aos dedos, como se fosse um sinal indelével de doença incurável, vertiginosa. medo das feridas que alastram pelo interior do corpo, invisíveis, incuráveis como os textos. a memória desses textos é uma ferida com crosta de coral, reabre ao mais ligeiro respirar.”⁶⁴³

Medo quando escreve, medo de “aperceber a nódoa de tinta permanente presa aos dedos”, medo das feridas que perpetuam a dor, a doença e a invisibilidade no “interior do corpo”. Estar-no-mundo é estar na beira de todas as paisagens interiores e vê-las ruir, é estar no medo, corpo a corpo.

Mas em que circunstância o sujeito pensante entra em contacto com o medo? Como é que o medo determina uma mutação do pensamento – se é que acaba por acontecer isso? O que fazer com essas intermitências do “medo” que surgem qual

⁶⁴² *F*, p. 127.

⁶⁴³ *M*, p. 19.

registro imediato da consciência entre os vários livros de poesia publicados ao longo da vida?

O medo é uma força impetuosa, estranha e constante da obra de Al Berto. O medo suscita com cada leitura uma problemática sensível tanto pela amplitude e pela ambiguidade que ganha nos seus textos como pela carga conceptual que Heidegger lhe soube conferir. Agora, se escrever contra o medo é exercer essa “paixão do fora”, cabe-nos, antes de tudo, esclarecer em que medida as margens e o dinamismo do conceito de “fora” podem potenciar a nossa leitura. Por outras palavras, que tipo de experiência é essa do medo, que afinidades terá com o “fora”?

Experiências literárias do “fora”

Num conto de Julio Cortázar, “A casa tomada”, dois irmãos levam uma vida marcada pelo estatismo incerto das lembranças e por uma rotina repetida mecanicamente todos os dias. Essa rotina vê-se consolidada com uma existência fechada de quase monaquismo anacorético, uma existência secreta que se restringe ao íntimo da casa. O ritmo vagaroso das suas existências modificar-se-á progressivamente cada vez que desde os fundos da casa estejam a surgir ruídos estranhos. Os ruídos fazem com que alguns quartos da casa sejam fechados e permaneçam de acesso vedado.

“O som vinha impreciso e surdo, como um voltejar de cadeira sobre o tapete ou um afogado sussurro de conversação. Também o ouvi, ao mesmo tempo ou um segundo depois, no fundo do corredor que vinha daqueles quartos até à porta. Atirei-me contra a porta antes de que fosse demasiado tarde, fechei-a de repente apoiando o corpo; felizmente a chave estava metida do nosso lado e para além disso tranquei-a com o grande ferrolho para mais segurança. (...) Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte do fundo.”⁶⁴⁴

⁶⁴⁴ Cf. Cortázar, Julio, “Casa tomada” in *Bestiario*, Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 16-17 (Tr. A.): “El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de

A rotina vai alterando o seu ritmo monótono enquanto uma presença estranha avança progressivamente e se manifesta como uma inquietação insinuante: de onde vêm esses ruídos?; e os irmãos, são eles quem vive na casa ou então é a casa que os habita?; e se há alguém mais dentro da casa, quem é, quem são? e por que é que avançam?; para quê? A crescente e lenta redução do espaço da casa aumenta o suspense na medida em que abre uma zona do impreciso e do desconcertante. O espaço da casa como unidade fica dividido entre um “aqui” (onde vivem os irmãos) e um “ali” (aquele dos ruídos), ao mesmo tempo que outra dualidade entra em jogo: o “nós”, dos irmãos que se deslocam para “fora” sob a suspeita de uma ameaça que não pode ser confrontada, e “eles”, do não-nomeável que avança para “dentro”:

“Como tinha ficado com o relógio, vi que eram onze da noite. Cingi com o meu braço a cintura de Irene (eu acho que ela estava a chorar) e saímos à rua. Antes de nos afastarmos tive pena, fechei bem a porta da entrada e atirei a chave para o cano de esgoto. Não fosse que a algum pobre diabo lhe passasse pela cabeça roubar e se metesse na casa, a essa hora e com a casa tomada.”⁶⁴⁵

O que é que teria Cortázar para comunicar, na “Casa tomada” (1951), com a presença deste estranho não-dizível que avança implacavelmente e toma posse da casa? Será este “fora” o prenúncio de que alguma coisa de importante, de subversivo que está prestes a acontecer? Talvez a revolução? 1951 é o ano de publicação do volume *Bestiário* que integra o conto, bem como o ano em que Cortázar deixa a Argentina por problemas políticos. Em Setembro do mesmo ano, uma tentativa de derrubar o sistema totalitário desemboca num fracasso.

A questão que se põe agora é se há outra possível aproximação à literatura, que não seja uma narração formal da estrutura e das categorias internas do texto, nem

conversación. También lo oí, al mismo tiempo o segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad. (...) Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.

⁶⁴⁵ Cf. Ibid., pp. 20-21 (Tr. A.): “Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada”.

uma hermenêutica dos conteúdos na direcção do sentido alegórico. Gilles Deleuze propõe uma alternativa a estas posições.

Ele vai conservar, é certo, alguns vestígios do estruturalismo, o essencial, talvez: o princípio da imanência. Mas aquilo que rejeita é o fechamento do texto e a perda da realidade que o acompanha, o primado do sistema significante e das práticas formais, ou seja aquilo que ele chama de ditadura do significante à qual este tipo de análise conduz. A palavra de ordem geral, como elemento constitutivo do pensamento deleuziano e da sua estética, não é a verdade mas o interessante: “A filosofia não consiste em saber, e não é a verdade que inspira a filosofia, mas categorias como a de Interessante, de Notável ou de Importante que decidem o êxito ou o fracasso”⁶⁴⁶.

Nesta sua maneira de se aproximar à literatura, e quase caminhando ao encontro das nossas dúvidas, Deleuze propõe um outro tipo de leitura: “consideramos o livro como se fosse uma pequena máquina a-significante; o único problema é «será que isto funciona?» Como é que isto funciona para vocês ? Se isto não funciona, se nada acontece, têm então que tomar outro livro. Esta outra leitura é uma leitura em intensidade: alguma coisa acontece ou não. Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar. É do estilo de ligação eléctrica. (...) Esta outra maneira de ler opõe-se à precedente porque liga o livro directamente com o Fora”⁶⁴⁷.

Quais serão, então, as consequências que esta liberação do império da verdade tem? Como conservar esta abertura para o “fora” sem se referir à transcendência do

⁶⁴⁶ Deleuze-Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991 (*QPh*); p. 80. Cf. “La philosophie ne consiste pas à savoir, et ce n'est pas la vérité qui inspire la philosophie, mais des catégories comme celle d'Intéressant, de Remarquable ou d'Important qui décident de la réussite ou de l'échec” (*QPh*, p. 80).

⁶⁴⁷ Cf. *PP* 17 : “on considère le livre comme une petite machine a-signifiante ; le seul problème est «est-ce que ça fonctionne, et comment ça fonctionne ?» Comment ça fonctionne pour vous ? Si ça ne fonctionne pas, si rien ne passe, prenez donc un autre livre. Cette autre lecture, c'est une lecture en intensité : quelque chose passe ou ne passe pas. Il n'y a rien à expliquer, rien à comprendre, rien à interpréter. C'est du type branchement électrique. Corps sans organes, je connais des gens sans culture qui ont tout de suite compris, grâce à leurs «habitudes» à eux, grâce à leur manière de s'en faire un. Cette autre manière de lire s'oppose à la précédente, parce qu'elle rapporte immédiatement un livre au Dehors”.

sentido? Como manter uma análise puramente imanente sem abandonar os direitos do sentido e da vida? Assim a literatura não fica mais encerrada no fecho do significante, da língua, é certo, mas o resultado não parece contrário ao desejado?

Ou seja, ao querer afirmar o “fora”, Deleuze parece asseverar também a perda do mundo exterior, um pensamento senão fechado em si mesmo, pelos menos destinado a uma esfera encerrada de intelectualidade. Não caímos desta maneira num fechamento ainda pior? O “fora” invocado por Deleuze não tem nada a ver, de facto, com um mundo exterior: “um «fora» mais longe do que todo mundo exterior”⁶⁴⁸; um “«fora» não exterior”⁶⁴⁹.

A solução proposta por Deleuze é considerar o livro como uma máquina a-significante cujo único problema é se funciona ou não. Não há nada para explicar, nada para interpretar, nada que compreender. É uma espécie de conexão eléctrica que relaciona directamente o livro com o “fora”. E como é que o conto funciona para nós, se é que funciona?

A “Casa tomada” seria o nosso “dehors”, ou pelo menos como um dos nossos “dehors” na medida em que nos força a pensar, que nos arrouba o pensamento para aquilo que ele não pensa ainda, levando-o a pensar diferentemente⁶⁵⁰. O “fora”, menos do que um espaço outro, é essa força não-representável que, por mais exterior que pareça pela sua violenta estranheza, está aí dentro da casa, mais próxima que todo mundo interior. Os irmãos tentam afrontá-la por momentos e as armas que têm para conjurar o caos são os rumores domésticos, a voz ou as canções de embalar:

“De dia eram os rumores domésticos, o roçar metálico das agulhas de tecer, um ruído ao passar as folhas do álbum filatélico. (...) Na cozinha e na casa de banho, que ficavam perto da parte tomada, púnhamo-nos a falar em voz alta ou a Irene

⁶⁴⁸ Deleuze, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986 (*F*); pp. 92 y 126.

⁶⁴⁹ *QPh*, p. 59.

⁶⁵⁰ Pelbart, «Literatura e loucura: da exterioridade à imanência»: “Las fuerzas del afuera (...) no son así llamadas apenas porque vienen de afuera, del exterior, sino porque ponen al pensamiento en estado de exterioridad, jugándolo en un campo informal donde puntos de vista heterogéneos, correspondientes a la heterogeneidad de las fuerzas en juego, entran en relación de no-relación”. Cf. François Zourabichvili, *Deleuze, une philosophie de l'événement*, Paris, PUF, 1994, p. 45.

cantava canções de embalar. Numa cozinha há demasiados ruídos de louça e vidros para que outros sons irrompam nela. Muito poucas vezes permitíamos aí o silêncio (...)"⁶⁵¹

A pequena canção é territorial, é como o canto dos pássaros: um ritornelo que agencia um espaço, que marca assim o seu território. "Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Anda, pára, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com a sua canção. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos."⁶⁵²

Os próprios modos gregos, os ritmos hindus são territoriais, provinciais, regionais. Do caos nasce uma voz que determina momentaneamente um centro: "Quando a Irene estava a sonhar em voz alta, eu acordava de repente"⁶⁵³. Elementos diversos, o ruído das folhas, o raspar das agulhas, a voz, referências e marcas de toda espécie intervêm para manterem as forças do caos, o território do pesadelo no exterior tanto quanto possível. Do caos nasce uma voz, do caos nasce uma vida, do caos nasce o medo, o "fora" (talvez):

"mas regressa sempre à transumância das cidades
quando a alba do flash prende o furtivo gesto
sobre o papel fotográfico morre o misterioso fugitivo
depois
vem o medo
que se desprende do olhar imobilizado e do rosto
nasce uma vida de infinito caos"⁶⁵⁴

⁶⁵¹ Cf. Cotazar, *op. cit.*, p. 19: "De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. (...) En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay demasiado ruido de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpen en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio (...)"

⁶⁵² Cf. Deleuze-Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit (MP) ; p. 382.

⁶⁵³ Ibidem, cf. "Cuando Irene soñaba en alta voz, yo me desvelaba en seguida."

⁶⁵⁴ *M*, p. 467.

Mircro-arqueologia do pensamento do “fora”

Mas de onde vem este tema do “fora”? Em entrevista com Claire Parnet (1986), Gilles Deleuze fala numa influência de Maurice Blanchot sobre Foucault⁶⁵⁵. Esta influência passa por uma «dívida» que Foucault sempre reconheceu que tinha com Blanchot, e que diz respeito a três temas: primeiro, “falar não é ver”, ou seja a diferença que implica que, ao dizer aquilo que não vemos, empurramos a linguagem para o seu limite extremo; segundo, a superioridade da terceira pessoa sobre as duas primeiras; terceiro, o tema do “fora”, a relação (ou a não-relação) com um “fora” mais longínquo que todo o mundo exterior e por isso mais próximo que todo o mundo interior⁶⁵⁶.

Várias suposições relacionadas com uma possível genealogia do pensamento do “fora” se perfilam também no texto que Foucault escreve sobre Blanchot, «La pensée du dehors», in *Critique*, Junho de 1966, nº 229. Segundo ele, pode ser que se tenha originado nos textos místicos do Pseudo-Dioniso nascidos nas margens do cristianismo e que tenha sobrevivido assim como uma teologia negativa. Ou então, menos arriscado ainda seria admitir que tenha surgido com Sade e Hölderlin para depois reaparecer na segunda metade do século XIX: em Nietzsche, Mallarmé, Artaud, Bataille ou Klossowski⁶⁵⁷. E é através de Blanchot que Foucault conclui que a

⁶⁵⁵ *PP* 133.

⁶⁵⁶ Cf. *P*, p. 150: “Le Dehors, chez Foucault comme chez Blanchot, à qui il emprunte le mot, c’est ce qui est plus lointain que tout monde extérieur. Du coup, c’est aussi bien ce qui est plus proche que tout monde intérieur. D’où le renversement perpétuel, du proche et du lointain. La pensée ne vient pas du dedans, mais elle n’étend pas davantage une occasion du monde extérieur. Elle vient de ce Dehors, et y retourne, elle consiste à l’affronter. La ligne du dehors, c’est notre double, avec toute l’altérité du double”.

⁶⁵⁷ Foucault, «La pensée du dehors», (publicada pela primeira vez in *Critique*, nº 229, Junho de 1966) in *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, 1994: “(...) chez Nietzsche, quand il découvre que toute métaphysique de l’Occident est liée non seulement à sa grammaire (ce qu’on devinait en gros depuis Schlegel), mais à ceux qui, tenant le discours, détiennent le droit à la parole; chez Mallarmé, quand le langage apparaît comme congé donné à ce qu’il nomme, mais plus encore -depuis *Igitur*⁶⁵⁷ jusqu’à la théâtralité autonome et aléatoire du *Livre*⁶⁵⁷ -le mouvement dans lequel disparaît celui qui parle; chez Artaud, lorsque tout langage discursif est appelé à se dénouer dans la violence du corps et du cri, et

literatura não é a linguagem que se identifica consigo mesma, é a linguagem que se afasta o mais possível de si mesma e é a palavra que nos conduz pela literatura, para esse “fora” onde desaparece o sujeito que fala. Deleuze se inscreve nesta linhagem do pensamento do “fora”. A presença que Blanchot identifica como sendo “a intimidade enquanto “fora”, o exterior tornado intrusão”⁶⁵⁸, é o plano de imanência em termos deleuzianos.

Do poder ao possível

Enquanto «historiador da filosofia» é bem sabido que Deleuze procurou exercer a arte de fazer retratos mentais, conceptuais: seria o caso de Espinosa, Kant, Leibniz, Foucault. Assim como isso acontece em pintura, a história da filosofia, segundo ele, deve, não recontar o que disse um filósofo, mas dizer o que ele subentendia necessariamente, aquilo que ele não dizia e que está entretanto presente no que ele diz.

Em *Foucault* (1986), Deleuze recruta experiências do pensamento do “fora” e activa problemas fundamentais para o seu entendimento. Do pensamento de Foucault ele subtrai três problemáticas fundamentais: o Saber, o Poder e a Subjectivação. Nesta fissura criada pela subtracção operada no pensamento foucaultiano – desta maneira deslocado, desprovido das suas constantes e assim submetido a uma nova confrontação com outras determinações –, surgem questões que às vezes tornam indiscerníveis os territórios deleuzianos e os de Foucault: o que é que podemos saber, ou o que é que podemos ver e dizer em certos contextos; quais

que la pensée, quittant l'intériorité bavarde de la conscience, devient énergie matérielle, souffrance de la chair, persécution et déchirement du sujet lui-même; chez Bataille, lorsque la pensée, au lieu d'être discours de la contradiction ou de l'inconscient, devient celui de la limite, de la subjectivité rompue, de la transgression; chez Klossowski, avec l'expérience du double, de l'extériorité des simulacres, de la multiplication théâtrale et démente du Moi”.

⁶⁵⁸ Cf. Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 65-66 : “l'intimité comme Dehors, l'extérieur devenu intrusion qui est le renversement de l'un et de l'autre”.

são os poderes a enfrentar e quais são os nossos *modus vivendi*, os nossos processos de subjectivação.

Segundo Deleuze, os primeiros livros de Foucault – *As palavras e as coisas*, *História da Loucura*, *Isto não é um cachimbo*, *O Nascimento da clínica* e *Vigiar e Punir* – problematizam a questão do saber.

O saber é um plano formal em que tudo se dá conforme um registo de visibilidade (aquilo que pode ser visto, «o visível») e um registo de enunciação (o que pode ser dito, «o dizível» ou «o enunciável»). Cada época histórica organiza-se em função das constelações que o visível e o enunciável podem constituir. O ofício do arqueólogo teria como tarefa definidora revelar o que se pode dizer e ver numa determinada época. Isto é, demarcar as camadas próprias de cada período com as suas mutações e as suas constantes. Acontece que esta tarefa não é tão simples como possa parecer, visto que as visibilidades não são directamente observáveis nas coisas nem os enunciados se deixam ler imediatamente nas palavras. O que não quer dizer que haja uma espécie de ocultação; tudo é dito e visto em cada estrato em função das condições de possibilidade do enunciado e do observável daquela época. Há no entanto que fazer uma rasura das palavras e das coisas. Ora, segundo Foucault visto por Deleuze o saber funda-se nos limites do visível e do enunciável.

Esta ideia de que o enunciado nunca poderá conter o visível e vice-versa perpetua-se também num outro livro de Foucault: *Isto não é um cachimbo*. Aprendemos com ele que há em Magritte uma disjunção permanente entre texto e figura. Na medida em que nos é impossível não tentar relacionar o texto com a imagem, deparamo-nos simultaneamente com outra impossibilidade: a de encontrar uma relação associativa entre o signo verbal e a representação visual. Esta fissura entre o visível e o enunciado vem estremecer a tradição da mimesis.

É com *Vigiar e Punir* que as preocupações de Foucault operam a transição do saber ao poder. Assistimos assim da passagem do Foucault arqueólogo a um Foucault genealogista. Se o saber é constituído pelas visibilidades e pelos enunciados, o plano do poder é feito de relações de forças móveis, é informe, diagramático, não-

estratificado. Entre o saber e o poder, há portanto uma diferença de natureza, mas há também uma relação, ou melhor, uma não-relação. As relações de forças virtuais dos diagramas ganham forma no plano do saber, actualizam-se nos arquivos, isto é, no visível e no enunciável. Há ainda uma outra componente que escapa ao complexo saber-poder: a linha do “fora”. Se os diagramas são compostos por relações de força que se encontram num perpétuo devir, a linha do “fora” sai dos limites do saber e do poder e surge como um espaço anterior, não-estratificado, uma «nuvem não-histórica», preindividual e intempestiva. Este domínio do indeterminado e do intempestivo situa o “fora” num espaço de virtualidades reais que resistem duma certa maneira ao poder: “o pensamento do “fora” é um pensamento de resistência”⁶⁵⁹.

Que tipo de linha é esta se a relação que se estabelece com ela já não é de poder, nem de saber?

A estas perguntas, Deleuze já tentou responder numa entrevista com Claire Parnet de 1986:

“É difícil de falar disso. É uma linha que não é abstracta, embora não tenha nenhum contorno. Não está no pensamento nem nas coisas, mas ela se encontra em todos os lados onde o pensamento enfrenta qualquer coisa como a loucura, e a vida, qualquer coisa como a morte. Miller dizia que a encontramos numa molécula qualquer, nas fibras nervosas, nos fios de teia da aranha. Pode encontrar-se a terrível linha da baleia, da qual fala Melville em *Moby Dick*, que nos pode levar ou estrangular quando se está a desenrolar. Pode ser a linha da droga de Michaux (...) pode ser a linha dum pintor, como as de Kandinsky ou as que levam Van Gogh à morte. Acho que estamos a cavalgar tais linhas cada vez que pensamos feitos vertigem ou que vivemos no meio destas forças”⁶⁶⁰.

⁶⁵⁹ *F*, p. 96.

⁶⁶⁰ *PP*, p. 151: “C’est difficile d’en parler. C’est une ligne qui n’est pas abstraite, bien qu’elle ne forme aucun contour. Elle n’est pas plus dans la pensée que dans les choses, mais elle est partout où la pensée affronte quelque chose comme la folie, et la vie, quelque chose comme la mort. Miller disait qu’on la trouvait dans n’importe quelle molécule, dans les fibres nerveuses, dans les fils de la toile d’araignée. Ce peut être la terrible ligne à baleine, dont parle Melville dans *Moby Dick*, que peut nous

Podemos então afirmar com Deleuze que o próprio poder dá origem a uma força que resiste ao poder. O “fora” enquanto força de subversão não pára de criar resistências que encarnam por vezes a cabeça da morte. Seria então preciso dobrar essa tendência mortal, essa linha mortífera, dando lugar a uma dobra, a uma vida, um dentro no interior do “fora”. Quando isso acontece, o “fora” entra numa relação de força consigo mesmo, entra num processo de auto-afecção e é isso que Foucault entende por subjectivação⁶⁶¹.

Trata-se de uma relação da força consigo (ao passo que o poder era a relação da força com outras forças), trata-se de uma «dobra» da força, da constituição de modos de existência.

Em *O Nascimento da clínica* há uma passagem dedicada a Bichat em que Foucault analisa a concepção da morte. Bichat apresenta a morte como violenta, plural e coextensiva da vida. Em vez de pensar a morte como fizeram os clássicos, como um ponto, converte-a numa linha que afrontamos continuamente, que trancamos até ao momento em que se acaba. É disso que se trata, enfrentar a linha do “fora”, dobrá-la como quem fecha à chave os quartos da casa⁶⁶².

Num outro conto de Cortázar, “Carta para una señorita en Paris”, o protagonista tem a extraordinária capacidade de vomitar coelhos. O que é estranho não é o facto em si, mas o tom natural com o qual a personagem explica à dona da casa, ausente de momento, a presença dos coelhos na casa. Como se experimentar essa linha do “fora” já não tivesse nada a ver com a experiência da angústia dos irmãos que se vêem expulsos da casa.

“De vez em quando apetece-me vomitar um coelhinho. Não é razão para não viver em qualquer casa, não é razão para que nos sintamos envergonhados e ficar isolados ou a andar calados.

emporter ou nous étrangler quand elle se déroule. Ce peut être la ligne de drogue de Michaux, (...), ça peut être la ligne d'un peintre, comme celles de Kandinsky, ou celle dont meurt Van Gogh. Je crois que nous chevauchons de telles lignes chaque fois que nous pensons avec assez de vertige ou que nous vivons avec assez de forces”.

⁶⁶¹ Não há um sujeito prévio, a subjectividade deve ser produzida. Dobrar a força é, portanto, dar consistência a novas modalidades de existência, novas subjectividades.

⁶⁶² *PP*, p. 150.

Quando sinto que vou vomitar um coelhinho, meto os dois dedos na boca como uma pinça aberta, e aguardo sentir na garganta a pelúcia morna que sobe como uma efervescência de sal e de fruta. Tudo é veloz e higiénico, passa-se num brevíssimo instante. Tiro os dedos da boca e neles trago apanhado pelas orelhas um coelhinho branco. O coelhinho parece contente, é um coelhinho normal e perfeito [...]”⁶⁶³.

Aprendemos assim que experimentar a linha do “fora”, para além de levar a uma prova demasiado violenta, demasiado rápida, que nos introduz numa atmosfera irrespirável, de asfixia, pode também levar a uma vivência, a uma prática. A personagem de “Carta para una señorita en París” faz dela, na medida do possível e durante todo o tempo que lhe é possível uma arte de viver.

“Os costumes [...] são formas concretas do ritmo, são a quota do ritmo que nos ajuda a viver. Não era tão terrível vomitar coelhos uma vez que se tinha entrado no ciclo invariável, no método.”⁶⁶⁴

Como se estivesse a dobrar a linha do “fora”, ele cria uma zona onde lhe seja possível, residir, respirar, lutar, e assim pensa⁶⁶⁵.

Dobrar a linha do “fora” é despregar o processo de subjectivação. Criar novos modos de existência dobrando a força é fazer do “fora”, quando não uma “ars moriendi”, uma “ars vivendi” e, desta maneira, cravar no interior da resistência ao poder a metástase do possível.

⁶⁶³ Cf. Cortázar, Julio, “Carta para una señorita en París” in *Bestiario*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 25: “De cuando en cuando se me ocurre vomitar un conejito. No es razón para no vivir en cualquier casa, no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado u andar callándose. Cuando siento que voy a vomitar un conejito, me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas. Todo es veloz e higiénico, transcurre en un brevísimo instante. Saco los dedos de la boca y en ellos traigo sujeto por las orejas a un conejito blanco. El conejito parece contento, es un conejito normal y perfecto [...]”.

⁶⁶⁴ *Idem*, p. 27: “Las costumbres [...] son formas concretas del ritmo, son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir. No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método.”

⁶⁶⁵ Cf. *PP*, p. 151: “Ployer la ligne pour arriver à vivre sur elle: affaire de vie ou de mort. La ligne, elle ne cesse de se déplier à des vitesses folles, et nous, nous essayons de plier la ligne, pour constituer «des êtres lents que nous sommes» (...)”.

Visões e audições

É óbvio que a existência ou não de um mundo exterior ao sujeito pensante não está aqui em jogo e que esta questão não faz sentido na problemática deleuziana. Quando Deleuze fala do «dehors», esta palavra tem dois sentidos complementares – salienta François Zourabichvili num ensaio recente: “1/o não-representável, a saber a exterioridade da representação ; 2/a consistência mesma do não-representável, a saber a exterioridade das relações, o campo informal das relações”⁶⁶⁶. Deleuze chama de plano de imanência a este campo transcendental onde nada é pressuposto que haja a priori com exceção da exterioridade que rejeita precisamente qualquer pressuposto: “Poderíamos dizer que o plano de imanência é ao mesmo tempo aquilo que deve ser pensado, e o que não pode ser pensado. Isto é, o não-pensado do pensamento”⁶⁶⁷.

A questão que se põe é saber em que condições podemos entrar em relação com um elemento desconhecido, com o “fora”? Como é que se pode alcançar o “fora”? Por que meios? E como é que “cavalgar a linha do “fora” determina uma mutação do pensamento?

*

A nova língua que nasce no interior da língua materna não desemboca no nada; não está fechada ou recolhida sobre si mesma. Ela nos faz ouvir ou ver alguma coisa através das suas palavras e os seus procedimentos. A literatura, diz Deleuze, é

⁶⁶⁶ Cf. Zourabichvili, “Deleuze. Une philosophie de l’événement” in AAVV, *La philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004, p. 49 : “1/le non-représentable, ou le dehors de la représentation; 2/la consistance même du non-représentable, à savoir l’extériorité des relations, le champ informel des relations”.

⁶⁶⁷ *QPh*, p. 59 : “On dirait que LE plan d’immanence est à la fois ce qui doit être pensé, et ce qui ne peut pas être pensé. Ce serait lui, le non-pensé dans la pensée. C’est le socle de tous les plans, immanent à chaque plan pensable qui n’arrive à le penser. Il est le plus intime dans la pensée, et pourtant le dehors absolu”.

feita de Visões e de Audições. Mas aquilo com o qual ela comunica não é o mundo da percepção que ela representaria, nem o autor cujos estados de alma poderia expressar. Os perceptos, que contêm as visões e as audições, e os afectos, são diferentes das percepções dos objectos e das afeições do sujeito que percebe. O que é um percepto? O percepto é uma visão, uma audição, mas não uma percepção. Pelo contrário, ele é este bloco de sensações, que na percepção nos faz ver, perceber o imperceptível, aquilo que se encontra no limite do percepcionado, para além de qualquer objecto e das categorias perceptivas que organizam a experiência do mundo, como para além de qualquer cliché ou estereótipo. Da mesma maneira o afecto é aquilo que nos permite levar as nossas afeições ao limite daquilo que nós sentimos, para nos lançar naquilo que Deleuze chama de devir, ou seja uma intensidade impessoal, para além de qualquer sujeito pessoal, de qualquer individualidade. Por outras palavras: “escrever não é contar as nossas lembranças, as viagens, os amores e os lutos, os nossos fantasmas” ⁶⁶⁸ — “Não escrevemos com as nossas neuroses” ⁶⁶⁹ porque são consequências do percurso da vida. A literatura é uma enorme fabulação. Mas, é certo, para Deleuze, fabular não consiste em imaginar e projectar o seu eu; “não se trata de uma história privada”⁶⁷⁰. A literatura não revela o mundo (nem o ser no mundo na sua experiência originária), nem expressa um sujeito autor. Ela não tem outro sujeito ou objecto senão estas visões e audições, os perceptos da vida que fazem desbordar as percepções e as afeições vividas para caminhar na direcção do limite da linguagem. A fabulação criadora não tem nada a ver com a lembrança mesmo que amplificada, nem com um fantasma. De facto, o artista, e portanto o escritor também, transborda os estados perceptivos e as passagens afectivas do vivido. É um «voyant»: “Viu na vida alguma coisa de muito grande, demasiado, intolerável”⁶⁷¹.

⁶⁶⁸ *CC*, p. 13.

⁶⁶⁹ *Ibidem*.

⁶⁷⁰ *Idem.*, p. 9.

⁶⁷¹ *QPh*, p. 161; cf. ss: “Il a vu dans la vie quelque chose de trop grand, de trop intolérable aussi, et les étreintes de la vie avec ce qui la menace...”.

A subversão da linguagem, enquanto meio para chegar à sua finalidade última, é portanto inseparável duma certa forma de relação com o mundo que não perde de vista. A literatura como invenção de novas maneiras de sentir e de pensar partilha esta finalidade última com a filosofia. Mas qual é o objectivo próprio da literatura? A literatura não pode representar o mundo e também não pode comunicar, transmitir uma mensagem, porque para isso temos a linguagem comum, para isso, ao nível mundial temos o «standard English». Então, para que é que serve a literatura? Resposta: para criar uma nova linguagem⁶⁷², a única que pode permitir a criação de novas possibilidades de vida, de lançar devires. Esta função pressupõe que nos afastemos do nível descritivo e comunicativo da linguagem, desviando-nos das conotações codificadas usuais. O que, em termos deleuzianos, significa inventar uma nova língua⁶⁷³. Resulta portanto uma operação dupla: a literatura apresenta dois aspectos, na medida em que opera uma decomposição ou uma desconstrução da língua materna, inventa uma nova língua, pela criação da sintaxe. É como se a língua caísse num delírio, que a faz sair dos seus contornos. No entanto, este trabalho de desconstrução da língua, esta saída dos contornos habituais, a agramaticalidade e a asintaxe às quais o escritor pode recorrer não são gratuitas. O papel subversivo e transgressivo, intempestivo, da literatura encontra-se ligado a um poderoso desejo de liberdade, de libertação de fluxos, de linhas de fuga do desejo.

O que é, enfim, este limite para o qual a obra literária nos conduz? A obra comunica com o seu “fora”, diz Deleuze⁶⁷⁴. As visões e as audições, que compõem o “fora”, o que é que nos fazem então ver e ouvir? Aquilo que está no limite do visível e do audível: é por isso que Deleuze diz que o escritor (como o filósofo, aliás) testemunha uma coisa que demasiadamente grande para ele. O artista, da mesma maneira que o filósofo, voltam sempre do país dos mortos⁶⁷⁵. Porque pensar como

⁶⁷² *PSM*, p. 16.

⁶⁷³ Cf. *CC*, p. 15: “le problème d’écrire : l’écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte”.

⁶⁷⁴ *CC*, p. 9.

⁶⁷⁵ *CC*, p. 9.

um artista ou como um filósofo não é uma coisa inocente. É um exercício perigoso: “Pensar é sempre seguir uma linha de bruxaria”⁶⁷⁶.

Para bem entender este tema no qual se concentra o essencial do pensamento deleuziano, temos que voltar a uma questão aparentemente trivial: o que é pensar? É enfrentar o caos. Como é que se opera este lance no caos do devir que desfaz qualquer identidade, estabilidade e continuidade? O pensador leva consigo uma espécie de prancha, como os surfistas em alto mar, ou então esboça um plano que organiza este caos, quase como se estivesse a cortar um pedaço. É neste plano que ele vai tentar fazer funcionar os seus conceitos, afectos ou perceptos. É isto pensar: “atirar-se no abismo para tentar iluminá-lo um segundo. De onde o ar estranho dos pensadores.”⁶⁷⁷ As audições e as visões não se separam portanto da escrita, duma nova língua, que teremos talhado na língua usual da comunicação. Assim, as visões e as audições só nos são dadas através da linguagem, graças aos meios literários específicos. Logo Deleuze não fala de experiências inefáveis, quase místicas, para além das palavras, para “fora” da linguagem. Aquilo que se encontra no limite da linguagem ainda é linguagem no seu borde interno, e não remete para aquilo que seria Fora da linguagem, porque sairíamos da literatura, do pensamento. É sempre através das palavras, entre as palavras, nos seus interstícios, através da sua organização, composição, ou seja através daquilo que designamos como estilo, que ouvimos e vemos⁶⁷⁸, que produzimos uma linha de fuga, um devir. Aquilo que nos faz ver e ouvir é o “fora” que se mostra na linguagem, o seu próprio “fora”. O “fora” não está fora da linguagem. As visões e as audições são somente o avesso da linguagem, o qual enquanto avesso ou limite ainda mantém uma relação com ela. “O limite não está fora da linguagem, ela é o seu fora : ela é feita de visões e audições *non langagière*, é certo, mas que só a linguagem torna possíveis”⁶⁷⁹. Escrever é portanto levar a linguagem ao seu limite para que possa captar aquilo que não pertence a nenhuma

⁶⁷⁶ CC, p. 44.

⁶⁷⁷ CC, p. 71.

⁶⁷⁸ CC, p. 9.

⁶⁷⁹ Ibidem.

outra linguagem – silêncio e música – estas visões e audições que são mesmo a passagem da vida na linguagem⁶⁸⁰.

Estética da subversão: *n – 1*

Deleuze desenvolve uma estética da linha libertadora em relação às autoridades sociais que se servem da língua de comunicação como de um instrumento privilegiado. A questão estética consiste agora em precisar como é que, no plano concreto, se pode produzir este lançar de linhas de fuga. O princípio único assenta no primado dos procedimentos de minoração e subtracção.

Para quê reduplicar a realidade percebida com uma outra fictícia, narrada? Para se emancipar do sistema dominante e dos poderes da língua que nos aprisionam. E para isso é preciso minorar, subtrair ou desfazer as formas canonizadas pela linguagem. A invenção consiste em criar e não em descobrir ou reencontrar aquilo que precede o mundo perceptível e a linguagem consagrada da língua. Não se trata de nenhuma maneira, como quer a fenomenologia, de um retorno a qualquer coisa anterior, dada a um pré-conhecimento, que seja o sentido de ser ou um dito fundador instaurado pelos presocráticos, como para Heidegger, ou seja uma experiência primordial do mundo, antepredicativo, que marca a nossa pertença originária ao mundo e que nos permite o habitá-lo.

O livro também, filosófico ou literário, segundo Deleuze, é conseguido quando salienta o primado de um acto, de um fazer, entendido como uma projecção de linhas de fuga ou de desterritorialização, e não ao expressar um sentido, mesmo que primordial, ao transmitir uma mensagem. A obra literária é sem sujeito expressado nem objecto representado: “Um livro não tem objecto nem sujeito”⁶⁸¹.

⁶⁸⁰ CC, p. 16.

⁶⁸¹ MP, p. 9.

Então, o que é a obra, o que é que ela faz? Agencia: “O livro, agenciamento com o fora, contra o livro imagem do mundo”⁶⁸². Como o “fora” não tem imagem, de significação ou de subjectividade, já não se trata de imitar, mas de agenciar. Já não o livro imagem (do mundo, duma sociedade, duma época), não o livro mensagem, o livro código com uma unidade de sentido secreta.

A obra literária é um agenciamento de fluxos heterogêneos, ou de linhas de fuga que valem por si mesmas, pelo seu poder de subversão dos sentidos dominantes e de libertação dos sujeitos dominados. Consequência: o sentido está no uso. É o pragmatismo deleuziano. Um livro tem que ser funcional: “é uma caixa de ferramentas”⁶⁸³. Deve servir como peça de agenciamento libertador.

Resulta assim que qualquer escrita tem uma dimensão necessariamente política, porque o livro tem como fim conectar-se com todos os gêneros de fluxos, entre os quais os sociais também. Ao criar um rizoma com o mundo histórico e social, a escrita cria uma realidade micropolítica no campo social.

Como concretamente subverter, desfazer o poder descritivo da linguagem narrativa e escapar à doxa que dirige esta função da linguagem?

Existem alguns procedimentos que podem contribuir para o efeito entre os quais salientamos os mais importantes:

- as fórmulas (exemplo de *Bartleby*: I would prefer not...);
- “les mots valises” (Lewis Carroll) que condensam e entrecruzam significados múltiplos para abrir um sentido indeterminado, suspenso, a completar;
- os termos agramaticais como no caso de Louis Wolfson, «l’étudiant d’idiomes dément», aquilo que ele faz é traduzir seguindo certas regras: traduzir uma palavra da sua língua materna – inglês – com uma palavra – do francês, alemão, russo ou hebraico – de sentido semelhante que tenha sons ou fonemas comuns (por ex: a palavra *Tree* – *Tere* – que através de um trabalho fonético torna-se *Dere* – e acaba no russo *derevo*);

⁶⁸² *MP*, p. 66.

⁶⁸³ *MP*, p. 72.

. as repetições diferenciais e as variações que fazem a língua gaguejar (cf. Gherasim Luca) sacudindo as suas constâncias e as suas invariantes (“é a língua inteira que varia para eliminar um bloco sonoro último, um único sopro ao limite do grito”⁶⁸⁴).

Deleuze usa a linguística como ferramenta crítica. E para tal efeito, o procedimento linguístico é imprescindível – afirma Deleuze no ensaio sobre Louis Wolfson. A linguística em si não lhe parece, no entanto, essencial. O que interessa é o carácter activo da língua. Todas as palavras contam uma história de amor, uma história de vida e de saber, mas essa história não está designada nem significada pelas palavras, nem traduzida de uma palavra a outra.

Essa história é o que há de impossível na linguagem e por isso lhe pertence ainda mais estreitamente: é o seu “fora”. Deleuze reconhece neste empurrar da língua para o seu próprio limite, para o seu “fora” agramatical, a-significante, uma operação de subtracção, uma minoração de sentido, de significações, que têm como fim produzir um efeito de indeterminação que lhes permite desdobrar uma fuga, uma polivocidade.

A crítica e clínica deleuziana, embora marcadas pelo devir a-sintáctico, agramatical da língua no seu processo de criar uma língua estrangeira na própria língua materna, mantêm uma relação com os fluxos do social, fazem corpo com as forças do “fora”, criam uma micropolítica. Mais do que isso, quando dentro de uma língua se cria outra língua, a linguagem na sua totalidade tende para este limite a-sintáctico.

É óbvio que para Deleuze não há uma metalinguagem nem espécies de linguagem. Há diferentes jogos da língua, isso sim, como por exemplo o jogo linguístico do quotidiano, o jogo do discurso judicial, o da literatura, etc. Todos eles têm limites. Não se podem infringir os códigos da linguagem quotidiana como também não se podem infringir as regras dum regulamento processual. A literatura também tem os seus limites mas é sobretudo o lugar onde os próprios limites estão

⁶⁸⁴ CC, p. 139.

em jogo. O agenciamento, como já foi referido, é uma maneira de entender o jogo linguístico duma maneira pragmática. Afinal a teoria da linguagem deleuziana é uma pragmática ampliada. Porque os limites do jogo linguístico se referem a componentes de expressão mas também a componentes exteriores à expressão. O jogo linguístico nunca é total, universal. Basta a contaminação com o «black English» e a mudança de género que se produz através do “fora”.

O que é que têm em comum todos estes procedimentos? Um processo de minoração que desencadeia um devir, lança uma linha de fuga. Percebemos então por que o segredo do múltiplo, a sua fórmula, reside em $n-1$, na subtração e não na adição (de unidades prévias). Percebemos também por que Deleuze fala de «littérature mineure». Porque aquilo que Deleuze entende por isso é sempre uma minoração, uma subversão do maioritário e do modelo que ele constitui para a maioria (a qual por natureza é conformista, precisa de um modelo para estar conforme). A literatura menor (que não é forçosamente a das minorias étnicas ou doutras) pressupõe uma minoração no sentido quase matemático do termo: é preciso reduzir, diminuir a importância dos significados estabelecidos, subtrair, deformar a sintaxe e a gramática da língua para soltar os devires contra a história gregária e democrática, consensual e maioritária. Ou seja, a obra só é verdadeira na medida em que traça linhas de fuga e faz corpo rizomático com fluxos sociais.

O medo como dobra do “fora”

Se, por um lado, a construção da subjectividade na obra de Al Berto surge como efeito de uma síntese passiva, por outro lado o sujeito também se pode constituir na clivagem de uma cisão, como vimos.

Mas há igualmente outra maneira da constituição do sujeito na poesia de Al Berto, uma maneira que contempla um movimento inverso à fragmentação: “pelas

frestas dum espaço oco perscruto o eco de meu corpo, o silente medo de continuar vivo.”⁶⁸⁵ Em vez da fissura que divide, temos uma dobra, qual “fresta” dum espaço, que cria uma interioridade ao dobrar-se.

Deleuze pensa esta configuração do sujeito no seu livro sobre Foucault. Na medida em que um fora é dobrado, um dentro lhe é coextensivo como memória, como vida, como duração⁶⁸⁶.

Perguntamo-nos se não temos nessa topologia uma das chaves para a metafísica do medo em Al Berto: o medo como dobra do “fora”, e a dobra do “fora” constituindo um Si, na medida em que o “fora” se duplica de um dentro coextensivo.

A escrita se conecta directamente com o medo, o seu “fora” de eleição, o “Medo que nos trespassa pela milionésima vez.”⁶⁸⁷ E aqui Deleuze acrescentaria: não há nada para interpretar, nada para entender.

Amplificando o gesto, os contos de Cortázar poderiam funcionar como uma pequena engrenagem, “Carta para una señorita en Paris” seria o nosso “fora” nesta maquinaria exterior, muito mais complexa. Porque quando escrevemos, diz Deleuze, mantemos relações de corrente e contracorrente com outros fluxos – fluxos de merda, de esperma, de fala, de acção, de erotismo, de moeda, de política, etc. Tal como Bloom, lembrado por Deleuze: escrevemos com uma mão na areia e nos masturbamos com a outra⁶⁸⁸. Da mesma maneira, Al Berto retoma em eco as mesmas palavras e esclarece:

“eu explico: hoje deve ser domingo

⁶⁸⁵ *M*, p. 12.

⁶⁸⁶ *F*, p. 115.

⁶⁸⁷ *M*, p. 64.

⁶⁸⁸ *PP*, p. 18, “Un livre c’est un petit rouage dans une machinerie beaucoup plus complexe extérieure. Écrire c’est un flux parmi d’autres, et qui n’a aucun privilège par rapport aux autres, et que entre dans des rapports de courant, de contre-courant, de remous avec d’autres flux, flux de merde, de sperme, de parole, d’action, d’érotisme, de mannaie, de politique, etc. Comme Bloom, écrire sur le sable avec une main en se masturbant de l’autre – deux flux dans quel rapport ? Nous, notre dehors à nous, du moins un de nos dehors, ç’a été une certaine masse de gens (surtout jeunes) que en ont marre de la psychanalyse”.

e a mão esquerda masturba enquanto a direita escreve com destreza, sem cessar”⁶⁸⁹

Escrever é uma questão de estar conectado ao “fora”, como se andasse acompanhado: “*em todas as cidades, a esta hora, alguém caminha no medo comigo*”⁶⁹⁰. Porque o medo é poder de afirmação. Ao contrário das aproximações psicologizantes, diferentemente do que acontece em Heidegger, o medo não está relacionado com um trauma, o medo em Al Berto intensifica os afectos: “*avisto-me, doente, num espelho/e sou ele, que me deseja a medo, com fúria*”⁶⁹¹. Desejar “a medo” não é um predicado nem uma qualidade. Desejar “a medo” é experimentar uma potência: “*escrevo com o medo e o susto dentro de cada palavra. a vida atinge a espiral vertiginosa da noite. é esta palavra que me serve para te nomear e não outra: medo.*”⁶⁹² Nomear o mundo, a medo, é aumentar a potência de agir.

Mas o encontro com o medo é também ver a própria escrita corroer-se por dentro. Escrever é ter medo porque é a escrita que o coloca em relação com o mundo. Escrever pode ser, por isso mesmo, assistir ao próprio declínio: “*palavra a palavra escondi-me com medo de minha própria voz. habito os jardins duma memória antiga, aflijo-me ao pensar que poderia ter destruído teu corpo, substituindo-o por palavras. /.../*

... um dia começarei a redigir um diário, mas ainda é cedo, um diário requer uma entrega total, um rigor, uma disciplina, de que não sou capaz. tenho medo, medo de voltar a escrever incessantemente e rasgar tudo o que escrevo. medo, medo de ouvir aquilo que não se ouve a não ser quando escrevo, como se o corpo todo estremeceesse pela última vez.”⁶⁹³

E no entanto, escreve, escreve-se contra o medo, como se isso fosse um exercício terminal, como se o corpo “estremeceesse pela última vez”. O medo sai das fronteiras do saber e do poder e surge como um espaço não-histórico e intempestivo:

⁶⁸⁹ M, p. 170.

⁶⁹⁰ M, p. 123.

⁶⁹¹ M, p. 121.

⁶⁹² M, p. 132.

⁶⁹³ M, p. 234.

“não consigo dormir embora já tenha engolido uma dose dupla de soníferos. tenho o caderno onde escrevo assente numa prancheta de madeira. espera-me uma infundável noite, escrevo contra o medo.”⁶⁹⁴

Estar-no-mundo é esta escrita corpo a corpo com o medo, é experimentar a breve morte mas resistindo-lhe “com o nome do medo”:

“andamos pelo mundo
experimentando a morte
dos brancos cabelos das palavras
atravessamos a vida com o nome do medo”⁶⁹⁵

Qual canção de embalar, canto dos pássaros, qual rádio a ouvir-se em surdina: o medo agencia um espaço que marca assim o seu território, o medo acompanha a grande travessia, a vida. Assim como os coelhinhos acompanhavam a vida da personagem no conto de Cortázar, “Carta para una señorita em Paris”.

O medo, que ao princípio assusta e asfixia, leva a obra de Al Berto a inventar uma prática, torna possível uma vivência: “passei a noite com aqueles tragos de medo no peito”⁶⁹⁶; “a partir desse momento acumulei infundáveis cadernos escritos; era esta a única maneira de remediar o medo e de não possuir nada, e de ter possuído tudo.”⁶⁹⁷

O domínio do indeterminado e do intempestivo situa o “medo” num espaço de virtualidades reais que resistem duma certa maneira ao poder. O pensamento do medo é também um pensamento de resistência que agencia forças na superfície do corpo, na pele. Nesse plano único, criar o meio, ao dobrar a linha do medo, é tornar possível a vida e ao mesmo tempo vivê-la, não com hostilidade, mas com a paixão da proximidade e com a intensidade dos corpos efêmeros: “alguém respira no medo comigo alguém telefona um destes dias”⁶⁹⁸; “pernoito quase sempre no lado sagrado do meu coração, ou onde o medo tem a precariedade doutro corpo.”⁶⁹⁹.

⁶⁹⁴ M, p. 229.

⁶⁹⁵ M, p. 326.

⁶⁹⁶ M, p. 348.

⁶⁹⁷ M, p. 367.

⁶⁹⁸ M, p. 346.

⁶⁹⁹ M, p. 622.

O “medo” enquanto força de subversão não pára de criar resistências. Nesses momentos de fragilidade mortal é preciso agir, dobrar a linha do medo, fazer dele algo de interior, dando lugar a uma dobra, a uma vida, um dentro afirmativo no interior do “medo”. Quando isso acontece, o “medo” entra numa relação de força consigo mesmo, entra num processo de auto-afecção e é isso que entendemos por subjectivação. Eis “a travessia” do/no medo de Al Berto: escrever, corpo a corpo com a força irreverente do medo, dobrá-la nos momentos mais frágeis e fazer desse interior um Si.

“eis a travessia que te proponho
amanhecer sem querermos possuir o mundo
e no orvalho da noite saciar o desejo adiado
respirar a música inaudível das galáxias
sentir o tremeluzir da água no medo da boca”⁷⁰⁰

Dobrar a linha do medo é chegar a ver algo grande demais, “a música inaudível das galáxias”, e tornar possível essa audição através da escrita.

Se o “fora” funciona como motor do pensamento deleuziano sobre a literatura, o medo funciona como potência para a escrita de Al Berto. É na articulação do/com o “fora” que se criam os conceitos de literatura menor, devir minoritário/mulher, percepto, afecto, plano de imanência, ritornello, etc. E é através da contaminação do “medo” que se dá a mutação no pensamento e a escrita, e portanto o ser-para-a-obra al bertiano se torna possível na sua relação com o futuro:

“as palavras, quando mortas, já não valem a pena porque substituíram tudo. criaram outras realidades. é com medo que me vejo por trás de cada uma delas. as palavras são perigosas máscaras fúnebres que se colam à cara e não precisam de boca, de voz. as palavras mudas escondem o medo de um dia deixar de saber quem sou por trás de tanta máscara sobreposta.”⁷⁰¹

Haverá, sem dúvida, mais dobras desta linha de «sorcière»; ficamos, no entanto, por aqui, não seja que ao dobrá-la ainda mais percamos a vertigem do seu

⁷⁰⁰ M, p. 522.

⁷⁰¹ M, p. 459.

contacto, não seja que ao desdobrar mais um *pli* este seja o último e nos encontremos, sem querer, fora, na rua e com *a casa tomada*.

Cronologia Biobibliográfica

1948

Alberto Raposo Pidwell Tavares, filho de Alberto Pidwell Leal Tavares e de Margarida Emília Simões Raposo Pidwell Tavares, nasce a 11 de Janeiro, em Coimbra, na freguesia de Santa Cruz.

1949

O pai, que estava a estudar medicina na Universidade de Coimbra, decide desistir do curso e volta com a esposa e filho para Sines, terra das grandes propriedades e residência da família Pidwell Tavares. É aqui que passa uma parte da infância e adolescência. Nasce a sua irmã, Maria Cristina Raposo Pidwell Tavares no dia 16 de Maio.

1952

Nasce o seu irmão, António Cândido Raposo Pidwell Tavares.

A 20 de Outubro morre o pai, Alberto Pidwell Leal Tavares, vítima dum acidente de automóvel, ocorrido entre Santiago de Cacém e Sines, em que também perderam a vida Pedro da costa Leitão e António Gonçalves.

1956

Começa o primeiro ano na Escola Primária de Sines. Tem como professora a D. Aninhas Lopes Paulo.

1960

Vai para o Colégio de Santiago de Cacém e fica no Externato São José. No verão, faz uma viagem pela Europa com a sua irmã, Cristina.

1965

Entra na Escola António Arroio em Lisboa.

1966

Frequenta também o Curso de Formação Artística do SNBA onde tem como professor o Dr. Rui Mário Gonçalves.

1967

A 14 de Abril sai de Portugal para residir em Bruxelas e entra para a École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels (La Cambre) / Peinture Monumentale. Viaja pela França e pelos Países Baixos.

1969

Viaja pelo sul da Itália.

1970

Em 21 de Janeiro a 3 de Fevereiro expõe na Galeria Fitzroy, Bruxelas (pintura). Começa a redigir a primeira versão de *Kalon on ice*. Executa cartazes contra a expulsão de trabalhadores e estudantes estrangeiros. Cria também cartazes para uma editora representada na Feira do Livro de Frankfurt. Pensa abandonar a pintura e deixa para trás duas cadeiras do terceiro ano (1969/1970), a saber, Desenho e Cor.

1971

Perde a primeira versão de *Kalon on Ice* numa viagem a Barcelona e começa a redigir uma segunda. Escreve *Noctiluque*. É aceite a título excepcional passar para o quarto ano (1970/1971). Faz ainda os trabalhos práticos e passa, como sempre, com boas notas, mas recusa recuperar as duas cadeiras em atraso. Declara que não precisa do diploma e abandona definitivamente a pintura.

1972

Funda a associação internacional Montfaucon Research Center com alguns amigos artistas plásticos, fotógrafos e escritores (Joëlle de la Casinière, Carlos Ferraud, Michel Monnemaïson, Sophie Podolski, etc.)

Publica o livro de desenhos *Projets 69*, 48 páginas, fac-símile, Archives n° 2 de Montfaucon Research Center, Bruxelles.

Efectua um estágio de Animador Sociocultural no Centre Culturel du Hainaut. Dirige a secção de Artes Plásticas (crianças) em Vaux, perto de Tournai. Durante o verão, em Málaga, começa a redigir *Pages de l'astronaute balluciné* (inédito) e *L'engoulement*.

1973

De volta a Bruxelas, destrói *L'engoulement*. Escreve *Esquisse pour un portrait d'Alain. Petit-Pieds et Henriette Rock* (inédito).

1974

Redige *Epopéia antes da queda* (destruído posteriormente).

1975

Em 12 de Junho volta por uma temporada a Portugal. Regressa definitivamente ao país a 17 de Novembro. Destrói a segunda versão de *Kalon on ice*. Acaba *À procura do vento num jardim d'Agosto*, o seu primeiro livro escrito completamente em português.

1976

Instala-se em Sines onde cria uma livraria/editora, “Tanto Mar” (Rua Pero de Alenquer, n°2).

1977

Fecha a livraria e regressa a Lisboa.

Edita vários livros:

António Madeira, *Esboços da Morte (Cartas de amor) e Cartas de Longe*, Lisboa, col. Subúrbios n.º1, Alberto R. Pidwell Tavares, Editor, Março de 1977.

Sérgio M.N. da Costa e Silva, *Demasiadamente Belos Para Quem Só Não Queria Estar Só*, Lisboa, col. Os olhos da cidade n.º1, Alberto R. Pidwell Tavares, Editor, 1977. Fotografias de Sérgio e arranjo gráfico de Alberto R. Pidwell Tavares.

Tony Duvert, *Retrato de homem faca*, Tr. Luíza Neto Jorge, Lisboa, col. Nas margens do corpo n.º1, 1977.

Adquire ainda os direitos de publicação para *L'Abbé C.* de Tony Duvert, que acabará por ser publicado pela Editora Contexto.

Publica:

À procura do vento num jardim d'Agosto, primeiro livro do autor publicado em português, 2º da col. Subúrbios (com capa do autor), 1977 (retirado do mercado).

“Salive (hôtel de la Gare)” / [Le plus grand calligraphe], *Luna Park* n.º 3, Bruxelles, Transédition, novembre, pp. 101-109 e 131.

1979

Do Do, um dos componentes do curso de pintura de La Cambre e parceiro do Montfaucon Research Center, expõe na Galeria Opinião em Lisboa (entre 1-15 de Fevereiro) *Lápis de Amor e Outros* e Al Berto cria a folha volante da exposição "Outros Corpos, quando o Do Do desenha".

As colaborações com revistas começam a ser mais frequentes:

“Dear Sema, / escrevo-te com os olhos ainda quentes das palavras [...]” [carta datada de “Abril 1979”], *Sema* n.º2, Lisboa, Verão, p.72.

“Doze Moradas de Silêncio”, *Sema* n.º3, Lisboa, Outono, pp. 116-119, com um desenho de Do Do.

“Le Navigateur du soleil incandescent (Déchets d'un texte. Lisboa 1978/1979)”, *Luna-Park* n.º5, Bruxelles, Transédition, octobre, pp. 1109-112.

“Portrait d'un corps au matin” [texto e fotografia], exposição colectiva *Le Regard de la main*, Sigma, Bordeaux.

1980

Publica :

Meu Fruto de Morder, Todas as Horas (escritas íntimas), Lisboa, Alberto R. Pidwell Tavares, Editor, Fevereiro. Desenho da capa de Do Do (D. Sidónio); desenho da contracapa de João Morbey.

“O mito da sereia em plástico português”, folha volante da exposição de Do Do, *Mitos – Discurso dos Tempos Fabulosos e Heróicos*, na Galeria Opinião, Lisboa (20 de Março – 3 de Abril). Republicado em *Via Latina*, Coimbra, Fevereiro de 1990, p.5.

Julho: «In-Ação – Cómico’s Concerto» de Ricardo Pais, SNBA, Lisboa (alguns textos dos livros *À Procura do Vento num Jardim d’Agosto* e *Meu Fruto de Morder, todas as horas*).

Mar-de-Leva – Sete Textos dedicados à vila de Sines, Sines, Edição de Autor, Dezembro, Sines; 2.^a ed.: Sines, Edição de Autor, Abril de 1981. (Folheto incluído no livro *Trabalhos do Olhar*).

Saem as primeiras críticas. Joaquim Manuel Magalhães é o primeiro a apostar na criação do poeta: “Al Berto leva ao ponto mais alto quanto a mim, toda a tradição, (que começa a tornar-se portuguesa, Maria Lisboa e Cesariny como avatares, os Rock e os Beat como impulso) da poesia como ataque por todas as vias – droga, sexo, loucura, jogo, magia – à uma instituição de uma poesia literária, atenta aos códigos verbais, temerosa do lirismo confessional. O fluxo de revelação de Al Berto, pela porta entreposta das «viagens», dos «travestis», dos «putos», das «bichas» e da exaltação do amor e do desejo, desencadeia um modo diverso de enfrentamento da ocupação maioritária dos impulsos, das práticas, da vida.” (in “Algumas Palavras” – “Os Dois Anos 70”, *A Capital*, Lisboa, 20 de Agosto)

Avança também com o trabalho de editor:

António Cabrita, *Oblíqua Visão de Um Cristal num Gomo de Laranja ou Perene o Sangue que Arrebata os Anjos Vingadores*, Lisboa, col. Sentir Isto n.º1, Alberto R. Pidwell Tavares, Editor, Fevereiro. Capa de A. Pidwell.

João Paisana, *A Viagem*, Lisboa, Alberto R. Pidwell Tavares, Editor. Com capa de A. Pidwell.

1981

Regressa de novo a Sines e muda-se para a Quinta de Santa Catarina. Entra para a Câmara Municipal de Sines como animador cultural onde permanece até finais de 1985.

Publica “Dix adresses avant de disparaître”, *MANU Script*, Montréal, Montfaucon Research Center, aux éditions Dérives.

1982

Publica:

“4 Ausências”, *Fenda – Magazine Frenética*, n.º3-4, Coimbra, Fevereiro.

“Cinco fotografias para Alexandre da Macedónia”, *Sema* n.º4, Lisboa, Maio, pp. 181-183. (Poemas incluídos no livro *Salsugem*.)

“Janela”, *O Setubalense*, 18 de Agosto, p.3.

Trabalhos do Olhar, Sines, Edição de Autor. Fotografia da capa de António C. Pidwell Tavares. (Poemas incluídos no livro homónimo.)

D. Sidónio, aliás Do Do, apresenta-se, a partir do dia 20 de Outubro na SNBA, em Lisboa, com uma “exposição-instalação”. Luíza Neto Jorge participa com um poema no catálogo, Al Berto fez a revelação para uma anunciada “performance-foto”

Trabalhos do Olhar, Lisboa, col. Contexto/de Poesia, Contexto Editora, Novembro.

Os jornais não deixam passar despercebidos os novos *trabalhos* de Al Berto. O *Diário de Notícias* (in “A nitidez do olhar”, 8 de Abril) fala do “excelente jovem poeta estreado em 1969 na Bélgica”. Logo a seguir, em 13 de Abril, Jorge Listopad (“Secos e molhados”, *Jornal de Letras*) afirma simplesmente: “Gosto, pronto.” Luís Miguel Nava desenvolve o seu discurso sobre Al Berto à volta da “caligrafia do real” (*Jornal*

de Letras, 22 de Junho). Horácio Pena (“Perspectiva – O Canto das Letras” / Escrevo-te a sentir tudo isto...”, *O Setubalense*, 18 de Agosto) esboça um mínimo retrato biográfico, sintetiza uma lista de livros do autor publicados até à data e destaca alguns flashes da recepção crítica. José Alberto Oliveira e Joaquim Oliveira Caetano (“A Escrita em Dia”, *Diário do Alentejo*, 2 de Dezembro) tentam ressuscitar tematicamente *Mar-de-Leva* e *Trabalhos do Olhar*, celebrando o papel da memória enquanto “guardadora de ovelhas do passado”.

1983

Tem duas colaborações, uma na exposição de Carlos Nogueira, SNBA, Lisboa, *Paisagen(s) de (Man)dar*, com o poema “Persiana de Água” e uma edição privada com Paulo Nozolino (co-produção e fotografia, vista de Santa Catarina) e Paulo da Costa Domingos (montagem), na Frenesi, Lisboa, em Abril, sob o título *O Último Habitante*. O livro não tem preço comercial e circula apenas por oferta. A imprensa segue o ritmo das publicações: o *Jornal de Letras* (24 de Maio) e o *Expresso* (28 de Maio) dão notícia da bela edição de poesia.

Continua-se ainda a falar de *Trabalhos do Olhar*, mas já da edição da Contexto. “Uma obra que vale a pena descobrir quanto antes” diz o *Jornal de Letras* de 15 de Fevereiro. Carlo Vittorio Cattaneo segue com uma especial atenção a evolução da poética albertiana, num extenso artigo do *Expresso* de 15 de Outubro (“Excesso e concisão na poesia de Al Berto”). Identifica assim um caminho que passa inicialmente pelo “excesso verbal e temático” (em *À Procura do Vento num Jardim de Agosto* e *Meu Fruto de Morder Todas as Horas*) e depois por um “maior rigor da escrita” (em *Mar-de-Leva*) para finalmente chegar à sua maturidade de poeta com *Trabalhos do Olhar*.

Escreve também: “Reencontrar”, *Levantamento Cultural de Sines: Uma Perspectiva* (folheto policopiado da exposição), Núcleo Cultural da Câmara Municipal de Sines, Outono.

1984

Segue o mesmo compasso da escrita:

“Rumor dos Fogos”, *Correspondência Literária* n.º1, Lisboa, Contexto Editora, Inverno, pp. 3-9 (poemas incluídos no livro *Salsugem*).

“Impressão digital”, *Palavras* (antologia), Porto, Edições Mirto, Primavera, pp. 21-27.

Participa na antologia *Poetas Alentejanos do Século XX*, pesquisa, prefácio e notas de Francisco Dias da Costa. Poemas incluídos: “XI. o silêncio tem a espessura das papoulas” (do grupo de poemas *Trabalhos do Olhar*), e *Ofício da Fala, Ofício de Amar, Ofício de Ladrão* (do grupo de poemas *Sete dos Ofícios*), todos do livro *Trabalhos do Olhar*.

Em 4 de Abril estreia *Só Longe Daqui*, espectáculo de Ricardo Pais com o Ballet Gulbenkian, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (textos de Álvaro de Campos e de Al Berto - excertos do livro *Três Cartas da Memória das Índias*).

Publica um novo livro de poemas, *Salsugem*, Lisboa, col. Contexto/ de Poesia, Contexto Editora, com fotografia do autor na capa por Paulo Nozolino.

Em Agosto sai também o livro *A Seguir o Deserto*, feito em colaboração com Paulo Nozolino (fotografia), Paulo da Costa Domingos e Rui Baião (produção e montagem), Lisboa, *frenesi*.

A recepção crítica dos novos textos mantém um crescendo constante nos elogios e nos destaques publicitários. Inês Pedrosa nomeia Al Berto entre “os maiores poetas da [sua] geração” (“Contexto: editar o que não há”, *Jornal de Letras*, Junho). As resenhas multiplicam-se: Helder Moura Pereira acende “Os Fogos sobre o mar” (*Diário de Notícias*, 17 de Junho) em onze andamentos sobre *Salsugem*, António Guerreiro escreve “Sobre um retrato de Al Berto” (*Jornal de Letras*, 21 de Agosto). A “Escolha de Eduardo Prado Coelho” (*Jornal de Letras*, 7 de Agosto) é um poema de *Salsugem* – “um dos livros de maior qualidade publicados nas últimas semanas [...] e indiscutível confirmação de qualidades anteriormente apontadas” (*Jornal de Letras*, 12 de Junho). A popularidade de Al Berto aumenta.

1985

Na Revista de Livros do *Diário de Notícias* (13 de Janeiro, p.11), com coordenação de Helder Moura Pereira, escreve “Cinco Cartas Inúteis Para Lowry”.

Em Fevereiro, nas Comemorações do 60º Aniversário da Sociedade Portuguesa de Autores, Coleção Teatro/Repertório nº 32, publica “Apresentação da Noite”, montagem de textos feita a partir de excertos gravados entre 81 e 83 dos livros *À Procura do Vento Num Jardim d'Agosto*, *Meu Fruto de Morder Todas as Horas*, *Trabalhos do Olhar* e alguns textos inéditos àquela data. Os trabalhos saem profundamente alterados após sucessivas gravações. Al Berto rejeita publicamente a encenação do texto feita por Rui Filipe. E numa carta publicada no *Jornal de Letras*, a 4 de Março, o poeta deixa claro que não houve uma aprovação prévia e que o trabalho do encenador “se afasta e atraiçoa o essencial do texto [...] acabando por servir-se dele como suporte de obsessões de indescritível mau gosto e mediocridade malsã.”

Em Abril é traduzido em Itália por Carlo Vittorio Cattaneo, *Lavori dello Sguardo*, Roma, Edizioni Florida.

Em Espanha é traduzido por Ángel Campos Pámpano com poemas incluídos em “Rumor dos Fogos” do livro *Salsugem* sob o título *Los Nombres del Mar/Poesía Portuguesa 1974-1984*.

Edita *Três Cartas da Memória das Índias*, escrito de propósito para um espectáculo de Ricardo Pais, que nunca se chegará a realizar por desacordo sobre a interpretação do texto entre o autor e o encenador.

Do grupo de poemas “Sete Poemas de Regresso de Lázaro” publica na *Logos – Publicação Filosófica* n.º 4, Dezembro, pp. 59-60, “Lázaro” e “Encomenda Postal”.

Na Gota de Água, editora do Porto, col. Pedra de Canto/4, estreia um novo livro, *Uma Existência de Papel*, com uma fotografia do Autor e arranjo gráfico de João Botelho.

Em 27 de Dezembro publica no *Repórter de Setúbal* (p.4) um poema do livro *Trabalhos do Olhar*, “depois do jantar...”.

1986

Escreve “Jean, o Pescador do Suquet”, *Diário de Lisboa*, 17 de Abril, p. 2; republicado em Jean Genet, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, trad. Paulo da Costa Domingos, Lisboa, col. Alfinete/3, Assírio & Alvim, 1988, p.9.

A *Colóquio/Letras* n.º 91, Fundação Calouste Gulbenkian, edita em Maio, “Três Pinturas a Óleo Sobre Tela”, pp. 53-55.

“Miracle de la Rose” (filme realizado por Jean Genet, 8 mm – preto e branco), in *O Bosque Sagrado – O Cinema na Poesia*, com realização de Jorge de Sousa Braga, António Ferreira, Álvaro Magalhães, Porto, Gota de Água.

De 1 a 4 de Agosto participa ao lado de Eduardo Pitta nas III Jornadas Poéticas de Cuenca, em Espanha. São apresentados ao público espanhol por E. M. Melo e Castro.

Em Novembro demite-se do cargo de Animador Cultural da Câmara Municipal de Sines e regressa a Lisboa. Até início de 1987, por razões relativas à sua actividade literária, vive entre Lisboa e Sines (Rua do Forte).

1987

Traduz a série de poemas de Tahar Ben Jelloun, *Arzila: Estação de Espuma*, col. Águas, Luas Doidas, Hiena Editora, Maio; com ilustrações de Luís Manuel Gaspar, capa e arranjo gráfico de Augusto T. Dias.

Elabora em colaboração com Paulo da Costa Domingos e Rui Baião a antologia de poesia *Sião*, Lisboa, *frenesi*, Fevereiro; com prólogo de Alexandre Melo; capa de Alexandre Calapez.

No dia 4 de Junho na Universidade Nova participa num debate sobre poesia ao lado de António Cabrita, Francisco José Viegas e Luís Fagundes Duarte. Al Berto salienta a importância das revistas e suplementos, como lugares de encontro entre os novos e os mais experientes poetas.

É um das personalidades literárias convidadas a integrar a exposição *Alguma poesia dos anos 80* (patente ao público um mês a partir de 11 de Julho) no CCEN, de “A” como em Adília Lopes e Al Berto a “R”, como em Rui Baião ou R. Lino.

É também em Julho que edita dois livros: *As Sombras do Silêncio* de António Ladeira, Lisboa, produções derrame (edição policopiada e fora do mercado) e *Dyool* de Helder Raposo, Lisboa, produções derrame (edição policopiada e fora do mercado).

Do dia que nos foge é outra exposição organizada no mesmo Centro de Cultura Emmérico Nunes de Sines. Trata-se desta vez de uma exposição bibliográfica a homenagear o poeta – “um dos nomes imprescindíveis da poesia portuguesa contemporânea” (*Expresso*, 8 de Agosto) – a partir de 12 de Agosto até ao penúltimo dia do mês. Reúnem-se numa sala do centro rascunhos, provas e primeiras edições, livros que lhe foram referência mensagens e postais de amigos e conhecidos como por exemplo Joaquim Manuel Magalhães, Eugénio de Andrade, Paulo da Costa Domingos, Rui Baião. A inauguração conta com leitura de poesia. Os poemas são interpretados por amigos: Helder Lage, Paulo Manuel Correia, Helder Torpes e Vladimiro Franklin.

Em 12 de Agosto, sai também a primeira grande entrevista “A cicatriz da escrita”, *Diário Popular*, com Rodrigues da Silva – texto, Eurico de Vasconcelos – fotos, pp. 4-5. A 6 de Setembro, surge uma outra entrevista do “poeta em foco” com Luís Figueiredo Tomé, “Al Berto – a procura do silêncio”, *Semanário*, p. 37.

Em Outubro, toda a poesia de Al Berto, desde 1974 até hoje, é publicada reunida em *O Medo – Trabalho Poético 1974-1986*, Lisboa, Contexto Editora. Dos livros agrupados no volume, alguns sofreram alterações significativas e outros não; quanto aos restantes textos, uns publicam-se pela primeira vez, tendo outros aparecido dispersos em publicações periódicas. Na capa, um retrato de Al Berto encenado por Paulo Nozolino em homenagem a Caravaggio.

As reacções não tardam em aparecer: “Al Berto: uma voz incómoda, pela marginalidade assumida. Não é marginalidade folclórica, alfacinha, das capelas e

santuários da moda que nos pretendem impor, mas sim o radical posicionamento face à vida com a escrita.” – Eduardo Guerra Carneiro, “A Coragem do medo”, *Diário Popular*, 5 de Novembro. Porque “Sou um homem insone” e “A escrita é o resultado de um lento e doloroso trabalho: esse de viver” – declara Al Berto na entrevista com Isabel Fragoso, “Cinco minutos com... Al Berto”, *Jornal de Letras*, 19 de Outubro.

A partir deste ano integra a Comissão Instaladora do Centro Cultural Emmérico Nunes, assumindo o cargo de Coordenador.

1988

Recebe o PEN-CLUB de Poesia 1987 pelo livro *O Medo*. O prémio, no valor pecuniário de 100 contos, é entregue em meados de Maio (dia 14), numa cerimónia a que assiste o Presidente da República, Mário Soares.

Colabora com o texto “O Trabalho do Pintor” na realização do folheto da exposição *Pinturas e Desenhos* de António Correia, Sines, Centro Cultural Emmérico Nunes, 15 de Abril-8 de Maio.

Novas recensões destacam os seus textos: Maria Lúcia Lepecki escreve sobre “O medo: temas obsessivos dão conta de um imaginário”, *Diário de Notícias*, 29 de Maio.

Em Setembro dá de si uma fotografia e, em fac-símile, uma Acta do que lhe sucedeu nos primeiros meses de vida (aleitamento, desmame, papeira, vacinas), um trabalho intitulado “Resquiescat in Pace”, publicado no volume colectivo *Dep. Leg. n.º 23 571/88*, Lisboa, *frenesi*, Setembro. (Escrevem também: Pedro S. Costa, Paulo da Costa Domingos, Carlos Ferreiro, Helder Moura Pereira, Fala Mariam e Rui Baião; com capa de Paulo da Costa Domingos).

Em Novembro é convidado a participar num encontro de poesia com os estudantes de português da Universidade de Haute-Bretagne, em Rennes. Para além de Al Berto estão presentes outros três escritores portugueses: Fernando Echevarria, António Mega Ferreira, Urbano Tavares Rodrigues.

No dia 25 de Novembro lança um novo livro *Lunário*, Contexto Editora. (Reeditado em Janeiro de 1999, Lisboa, col. Obras de Al Berto/3, Assírio & Alvim e em Dezembro de 1999, 2.^a ed.) É apresentado por Fernando Pinto do Amaral, na Galeria Monumental, perante outros poetas e amigos como Paulo da Costa Domingos, António Cabrita, Helder Moura Pereira.

Em finais de Novembro início de Dezembro organiza-se um encontro de escritores portugueses em Paris, *Belles Étrangères*. Al Berto, Eduardo Prado Coelho, Vasco Graça Moura, Sophia de Mello Breyner, Nuno Júdice, José Saramago, Lúcia Jorge integram o grupo convidado pelo comissário francês encarregado da operação, Pierre Léglise Costa.

1989

Em 27 de Janeiro, Al Berto mostra *Lunário* no Porto. Manuel António Pina faz a apresentação do livro.

Escreve “a terra mostrou-te um coração traçado a giz” para a revista *A Phala* n.º14, Lisboa, Assírio & Alvim, Abril-Maio-Junho, p.2 e ainda “regressa do túmulo dos mares do sul”, “as mão pressentem a leveza rubra do lume” e “pousa a boca no peito fissurado da terra”, *Hifên – Cadernos Semestrais de Poesia* n.º4 – Viagens, Porto, Abril-Setembro, pp.5-7.

É convidado a participar no programa da RTP2, *Elogio da leitura*, no dia 1 de Abril, às 20h50.

Na segunda quinzena de Abril, Fernando Pessoa e a geração de *Orpheu* são celebrados na Universidade das Ilhas Baleares. Perfecto E. Cuadrado Fernández, o organizador da semana portuguesa, convida poetas: Fátima Hasse Pais Brandão, Al Berto, Gastão Cruz, Nuno Júdice, Melo e Castro.

No dia 29 de Abril de 1989 a RTP2 passa às 22h00, no programa *Lusitânia Expresso*, uma realização portuguesa, assinada por Paulo Miguel Forte, que, sob o título *Os Dias Sem Ninguém*, se baseia na poesia de Al Berto. O filme conta com a participação de Julieta Aurora, Gabriela Amador, Paulo A. Patrício e Al Berto. As

pinturas utilizadas pertencem a Luís Silva, António Correia, Carlos Nogueira e as fotografias a Helder Lage. Tem como assistente de produção em Sines Julieta Aurora. É dedicado a Al Berto e Julieta Aurora, a sua grande amiga.

Em Maio entra nas sessões de autógrafos da Feira do Livro do Parque Eduardo VII, Lisboa: *Dia*: 20, *Horário*: 15, *Editora*: Contexto, *Pavilhão*: 17.

O Clube Português de Artes e Ideias propõe o programa *Nocturnos*, uma série de recitais de poesia a realizar todas as sextas-feiras de Junho no Espaço Renascença/Poligrupo. O leque de oradores conta com Mário Cesariny, Al Berto (no dia 9 do mês) e João Peste.

Al Berto é o único escritor português – num grupo de seis – a participar nos *Itinerários Literários* de Lozère (sul de França), iniciativa que pretende associar uma criação literária original a uma nova abordagem turística.

De 4 a 14 de Junho o poeta muda-se para Cévennes. Desta experiência resulta um texto: “Voyage d’un portugais avec un stylo, en Cévennes.”, *Les Itinéraires littéraires en Lozère-Cévennes*, Remoulins sur Gardon, Éditions Jacques Bremond, novembre, pp.17-31.

Publica *O Livro dos Regressos*, Lisboa, *frenesi*, Setembro; 2.^a tiragem em Novembro; capa de Helder Lage. A apresentação do volume é feita na Casa do Alentejo em Lisboa, pelo crítico António Guerreiro.

No fim do ano sai uma tradução espanhola de textos seus: *12 Señales*, versión de Adolfo Navas, Madrid, Ed. Adolfo Navas/Juanjo Ordoñez.

Em Novembro, dia 17, Sábado pelas 18h30, no Auditório do Banco Exterior de Espanha organiza-se um recital de poesia com Felipe Benítez, José Hierro, Luis García Montero, Al Berto, Egito Gonçalves, Fernando Guimarães.

1990

Em Fevereiro, participa na série de *Encontros* de poesia promovidos pela Biblioteca Geral de Roterdão. Neste âmbito, o poeta português debateu temas relativos à sua poesia com um poeta do seu próprio país mas já radicado na Holanda,

a saber, Mila Vidal Paletti. A obra de Al Berto foi igualmente tema de encontro realizado em Amesterdão.

Escreve “Finita Melancolia” para a *Colóquio/Letras* n.º 113-114 (Lisboa, Janeiro-Abril, pp. 45-52.) e “Litoral-Sul” (Geografia de Escritores) para a *Ler* n.º 10 (Lisboa, Círculo de Leitores, Primavera, p. 19).

Por iniciativa da Biblioteca Municipal, Al Berto, Manuel Alegre e António Ramos Rosa são alguns dos poetas que animam as *Noites com poesia* de Beja. Trata-se de uma série de sessões de leituras de poesia que funcionará a partir de Março e até Maio.

De 14 a 20 de Maio, celebra-se em Bordéus a bienal de cultura portuguesa. Sophia de Mello Breyner, Nuno Júdice e Al Berto são os poetas convocados.

Terça-feira, 10 de Maio, às 22h00, é Noite de Gala a favor de U.N.I.C.E.F., no Bar Bairro Alto, Trav. dos Inglesinhos n.º 50, 1200 Lisboa. Há leituras de poemas de autores de Portugal, Angola, Brasil, Moçambique, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe. Al Berto é um dos escolhidos.

Em Junho, na revista *Action Poétique* n.º 119, toda a sua parte inicial é dedicada aos «Novos Poetas Portugueses», ou seja, Al Berto, Helder Moura Pereira, J.M. Fernandes Jorge, J.M. Magalhães a Fiama, Herberto Helder e Pedro Tamen. O número tem uma nota introdutória de Eduardo Prado Coelho e um artigo de Patrick Quillier.

Em Agosto, à volta do lago do Jardim Botânico há música, poesia e bailado nos dias três e quatro do mês. Na primeira das sessões com início às 21.30 estão João Peste com Nuno Rebelo, Sei Miguel, o bailarino Rui Nunes e os actores Durval Lucena, Luís Castro, Ângela Pinto, Lúcia Ficalho e João Cabral. Al Berto interpreta poemas feitos para essa noite. Estes espectáculos nocturnos são uma organização da Liga dos Amigos do Jardim Botânico com produção de Cássefaz.

Escreve o texto “Que Tudo Se Apague” (Escritores Portugueses de hoje) para a *Ler*, edição internacional, Lisboa, Círculo de Leitores/Instituto Português do Livro e da Leitura, Agosto-Setembro, p. 11.

Por ocasião da sessão de leitura de poemas – catalães e portugueses – integrada no *Outono Catalão*, Al Berto é também convidado no Centro de arte Moderna do Gulbenkian nos dias 12 e 13 de Outubro.

“Lisbonne”, *Le Festin* n.º3 – Lettres, lieux, vues, patrimoine et créations contemporaines en Aquitaine, printemps-été, p. 103. Republicado em *Atalaia – Revista Internacional de Exegese Contemporânea* n.º 1-2, Inverno, pp. 27-28.

“A Casa Desabitada”, catálogo de Julião Sarmento *Dias de Escuro e de Luz*, Porto, Galeria Pedro Oliveira, Dezembro, p. 3.

No dia 19 de Dezembro, Mário Cesariny e Al Berto dizem poemas no Bairro Alto, no Bar Artis, Rua Diário de Notícias. Tinha-se pensado num recital em homenagem aos poetas que passaram pelo Bairro Alto: Camilo que lá nasceu, Pessoa que lá morreu, António Maria Lisboa que por lá passou. Mas acabaram por concluir que “o mais honesto era cada um dizer os seus poemas”.

A jornada *Livros de Espanha* culmina dia 7 de Dezembro, às 18.30, no Fórum Picoas, com uma homenagem a Rafael Alberti, a que se segue um recital de poesia com a participação de Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner, Fernanda Alves e do próprio Al Berto.

Em Setembro participa na Assembleia de fundação da Cooperativa Centro Cultural Emmérico Nunes, integrando até Setembro de 1991 a primeira Direcção como vogal.

1991

Depois de dois anos de colaborações com revistas e jornais, participações em encontros de poesia e sessões de leitura, Al Berto volta a publicar um livro de poemas:

A Secreta Vida das Imagens, Lisboa, col. *veneziana*, Contexto Editora, 1991. Na sobrecapa reproduz-se o retrato de Al Berto encenado por Paulo Nozolino em homenagem a Caravaggio.

Participa no Festival Internacional, Europália, realizado na Bélgica e dedicado este ano a Portugal. Escreve e publica neste contexto:

Canto do Amigo Morto, Lisboa, col. Livro de Artistas, Comissariado para a Europália 91 – Portugal. Desenhos de José Pedro Croft; capa e supervisão gráfica de Paulo da Costa Domingos. (Contém tradução francesa por Natália Coelho.)

O Medo – Trabalho poético 1974 – 1990, Lisboa, Contexto/Círculo de Leitores, Outubro. Capa de José Teófilo Duarte; fotografia da capa: retrato de Al Berto encenado por Paulo Nozolino em homenagem a Caravaggio.

Cinco poetas franceses e cinco portugueses reúnem-se em Casa de Mateus em Vila Real, nos dias 18 e 19 de Maio, para debaterem entre si questões “de interesse comum”. Há leituras de poemas e lançamentos; Al Berto também está presente.

Continua as colaborações com revistas:

“Recados de Mykonos para Mr. Durrel”, *Ler* n.º 13, Lisboa, Círculo de Leitores, Inverno, pp. 8-9.

“a alma é húmida”, catálogo de Pedro Tudela *Artbreaks*, Lisboa/Porto, Galeria Atlântica, 11/13 de Abril – 4 de Maio.

“O Mapa-Múndi do Deserto”, *Ler* n.º 15, Lisboa, Círculo de Leitores, Verão, pp. 24-41; fotografias de Daniel Blaufuks.

“Litorais de Luz e Cinza” (Alentejo Litoral), Jorge Barros, *Um Olhar Português*, Lisboa, Círculo de Leitores, Dezembro, pp. 162-179.

“Febre”, catálogo de Ilda David’ *Pintura*, Lisboa, Galeria 111, Dezembro. (Republicado em *Ilda David’*, Lisboa, col. Arte e Produção, Assírio & Alvim, Novembro de 1999, pp. 4-5.)

De 30 de Outubro a 5 de Novembro, poesia, teatro, música, vídeo, artes plásticas, cinema e comunicações animam Vila Nova de Foz Côa no âmbito do festival de poesia iniciado em 1984. É a possibilidade de contactar com a poesia de Al Berto, Fernando Echevarria, Mário Cláudio, Pedro Tamen, David Mourão-Ferreira, Wanda Ramos e José Bento, entre outros.

Encontros de fotografia de Coimbra realizam-se entre 9 e 14 de Novembro. Apresenta-se o filme *Lisboanoite* (13 minutos) com guião de Al Berto e fotografias de Françoise Huguier. A produção portuguesa da RTP – que conta com o desempenho dos actores Rogério Samora e Maria João Luís – teve a assinatura de Luís Avelar.

É também o ano da publicação de uma tradução espanhola: *Seguindo el desierto*, trad. e notas de Enrique Trogal, Valência, Edic. Ojuebuey, 1991.

1992

Em meados de Janeiro, inaugura-se no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, a exposição iconobiobibliográfica – *11 anos da “frenesi”*, editora de poesia portuguesa contemporânea. Na abertura, dia 17 do mês, o recital de poesia conta com a participação de Al Berto.

Em Abril, no âmbito da exposição *Imagem das Palavras*, a Casa das Artes do Porto (Rua António Cardoso) acolhe um *encontro com escritores*. Assim, de 1 a 9 do mês, Nuno Júdice, Lobo Antunes, Maria Velho da Costa, Saramago, Cardoso Pires, Teolinda Gersão, Pedro Tamen e Al Berto comparecem à mesa para avivar o evento.

No dia 10 de Junho Al Berto recebe de Mário Soares a medalha de Oficial da Ordem Militar de Sant’Iago da Espada.

A Livraria S. Bento em Lisboa organiza um ciclo de encontros todas as sextas-feiras do mês de Julho, pelas 22h00. No dia 24, fala-se de Jean Genet ou “O Homem Queimado por dentro” com Al Berto e Luís Castro.

As colaborações com revistas e artistas seguem o ritmo já habitual:

“Última Vontade”, *Ler* n.º18, Lisboa, Círculo de Leitores, Primavera, pp. 62-63.

“O Que Resta de Uma Viagem”; “O Esconderijo do Homem Triste”, coln. Inventários (com fotografia de Rui Miguel Martins), *Ler* n.º 19, Lisboa, Círculo de Leitores, Verão, pp. 40-44 e 74-75.

“O Homem Queimado por dentro”, *Ler* n.º 20, Lisboa, Círculo de Leitores, Outono, pp. 80-81.

“Longe do Olhar dos Outros”, catálogo de Luísa Ferreira *Matérias*, Lisboa, Museu de História Natural.

Entre Maio de 1992 até fins de Janeiro de 1994, é Presidente da Direcção do Centro Cultural.

1993

Março é mês de novas colaborações:

“O Incêndio”, *Boletim Barata*, n.º 26, Lisboa, Janeiro-Março, pp.15-17.

“O Tarzan dos Andaimos, por Sandro Leonel, Romance Lx. 92”, coln. Inventários, *Ler* n.º 21, Lisboa, Círculo de Leitores, Inverno, pp.96-97.

“Arde o livro que seguras nas mãos”, “Ouves passos rente à memória do mar”, *Ferrugem*, Sines, Centro Cultural Emmérico Nunes, Março.

Em Maio está inserido no programa *Lisboa/94* que irá decorrer na Casa Pessoa e no Palácio Fronteira, entre os dias 10 e 14 de Maio, um Encontro Europeu de Poesia, organizado por Nuno Júdice, com a participação de alguns poetas portugueses (nomeadamente Fiama Hasse Brandão, Gastão Cruz, Al Berto e António Osório) e oito poetas europeus: Milo de Angelis (Itália), Michel Deguy (França), Úrsula Krechel (Alemanha), Niki Marangou (Chipre) etc. Do programa do Encontro constam sessões de leitura de poemas todos os dias às 18h30 na Casa Fernando Pessoa.

Em finais de Maio, o bar da Biblioteca Municipal de Castelo Branco encheu para ouvir Al Berto. Um momento alto quase no fim da V Feira do Livro de Famalicão: Al Berto foi convidado para animar mais uma sessão do ciclo de poesia *O Som das Palavras*.

Duas traduções novas de livros de Al Berto propagam a voz da poesia portuguesa:

Una existência de papel, versión de Àngel Campos Pâmpano, Valência, na editora Pré-textos/Poesia, edição bilingue.

La Peur et les signes (anthologie), trad. de M. Chandeigne/ pref. de António Ramos Rosa, Bordeaux, L'Escampette Éditions.

“Cartas”, *A Phala* n.º 33, Lisboa, Assírio & Alvim, Abril-Maio-Junho, destaque/exposição, p. VI.

“Ritos de 11 de Janeiro”, *Bumerangue* n.º1, Guimarães, pp. 6-9. Fotografias de Álvaro Rosendo.

Escreve “Porto de Lisboa: Duas Melancolias, Duas Brincadeiras”, para o catálogo de Luísa Ferreira *os objectos já não têm cores/ mas as sombras dos objectos/ têm as cores deles/ um amigo meu que tem a chave das docas/ também pensa assim* – Picabia, Armazém AB, Porto de Lisboa. Republicado em *Ler – Livros e Leitores* n.º30, Lisboa, Círculo de Leitores, Primavera de 1995, pp. 74-77.

No dia 14 de Outubro realiza-se um encontro de poetas portugueses e brasileiros, no Salão do Palácio Fronteira, assinalando a publicação do nº 2 da revista *Poesia Sempre* da Fundação da Biblioteca Nacional do Brasil. Al Berto participa ao lado de Júdice, Tamen e Fiama.

De 30 de Outubro a 28 de Novembro decorre o encontro de onze poetas francófonos *Europe à Livres Ouverts*, organizado à iniciativa do Conseil général de la Vienne. Al Berto e Maria Isabel Barreno representam Portugal.

Em finais de Outubro lança um novo livro: *O Anjo Mudo*, Lisboa, Contexto Editora; na capa e contracapa: fotografias de Luísa Ferreira. Reeditado em Setembro de 2000, Lisboa, col. Obras de Al Berto/4, Assírio & Alvim; 2.ª ed., revista, Outubro de 2001. Na capa: Al Berto, fotografia de Adriana Freire.

1994

Acaba em fins de Janeiro o seu mandato – começado em Maio de 1992 – enquanto Presidente da Direcção do Centro Cultural. De 1994 até 1996 vive entre Lisboa e Sines (Rua do Forte).

Em Fevereiro, dia 4, às 20h15 participa no programa de Maria João Seixas, *Quem fala assim*. Os poetas convidados: David Mourão-Ferreira, Manuel Alegre e Al

Berto – “o poeta com o mais público de sempre” refere Fátima Maldonado no *Expresso* de 12 de Fevereiro.

Novos textos surgem em revistas ao longo do ano:

“Alexandre”, *À Descoberta* n.º 5, Sines, Colégio Nossa Senhora das Salvas, Março-Abril, suplemento II – 1.º Aniversário.

“Incêndio das Ruas”, *Phalinhas Mansas*, folheto editado a propósito da exposição de fotografia de Álvaro Rosendo *Os Meus Amores*, Lisboa, Assírio & Alvim, 27 de Abril – 20 de Maio, p. IV.

“O Último Coração do Sonho”, “Túmulos Sobrevoado por Uma Águia”, coln. Inventários, *Ler* n.º 26, Lisboa, Círculo de Leitores, Primavera, pp. 64-65.

“Ultramarinas”, *Cadernos do Tâmega – Revista Semestral de Cultura* n.º 11 Amarante, Junho, pp. 5-7.

“Na Brasileira à espera do Alexis”, *Diário de Notícias*, Sétima Colina – Gazeta, Lisboa, 7 de Agosto.

“Notas sobre a Loucura e a Paixão de Zohía”, *Cosmo* n.º 28, Lisboa, Agosto, Contos Eróticos, pp. 3-6.

“Lisboa: Curta-Metragem”, *Ler* n.º 27, Lisboa, Círculo de Leitores, Verão, pp. 122-125. Com fotografias de Alexandre Matos; republicado com o título “Lisbonnuit” em *Atalaia – Revista Internacional de Exegese Contemporânea* n.º 3, Lisboa, 1997, pp.23-27. Com uma fotografia de Al Berto (1986) por Mário Cabrita Gil.

“Do Ardor da Paixão à Morte no Poema”, *Ler* n.º 28, Lisboa, Círculo de Leitores, Outono, pp. 98-99.

“Deux ou trois choses que je sais de Florbela”, pref. de Florbela Espanca, *Châtelaine de la tristesse*, trad. de Claire Benedetti, Bordeaux, L’Escampette Éditions, pp. [7-14].

“No Silêncio dos Jardins”, catálogo de Nuno Cera *Matéria. À sombra do Silêncio*, Lisboa, Museu e Jardim Botânico.

A escritora Sophia de Melo Breyner Andresen e os últimos cinco séculos da história da poesia portuguesa estão em foco na IV Primavera Portuguesa de Bordéus

e da Aquitânia, que teve lugar naquela cidade e região do Oeste da França entre 24 de Maio e 2 de Junho.

Confirmadas estão, também, as presenças em Bordéus de outros poetas, ensaístas e actores portugueses – Nuno Júdice, Al Berto, Gastão Cruz, Mário Cesariny, David Mourão-Ferreira, João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, Vasco Graça Moura, Eduardo Lourenço, Eduardo Prado Coelho, Maria de Lourdes Belchior, etc., ao lado dos actores do Teatro da Cornucópia, Luís Lucas e Luís Lima Barreto – que vão participar em conferências e leituras de outros poetas nacionais como Camões, Bernardim Ribeiro, António Nobre, Jorge de Sena, Mário Cesariny.

1995

Na primeira quinzena de Fevereiro decorre no Pequeno Auditório da Culturgest/Caixa Geral de Depósitos, Campo Pequeno em Lisboa, o ciclo *Cinema Positivo – a Sida e as suas Imagens*, organizado por Augusto M. Seabra e produzido pela Associação Abraço. O encerramento do ciclo deu lugar à realização de um debate em que, entre outros e além do organizador, participaram Maria José Campos (médica, da direcção da Associação Abraço), Octávio Gameiro (colaborador do *Público*), Miguel Vale de Almeida (professor de Antropologia no ISCTE) e o escritor Al Berto.

Também em Fevereiro, dia 19, sai um novo texto: “As Obsessões São Eternas”, Fale do Que não Sabe, *Notícias Magazine* n.º143, Lisboa, pp. 6-7; com fotografia de Adriana Freire.

De 28 a 31 de Maio, realiza-se o II Encontro Internacional de Poetas. Por iniciativa do Grupo de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras reúnem-se em Coimbra dezenas de poetas de vários países. Leituras, debates e mesas-redondas, *performances*, etc., integram o programa que se prolonga até 31 com sessões em vários locais da cidade e também em Montemor-o-Velho. Entre os poetas de língua portuguesa estão presentes Haroldo de Campos, Al Berto, Alberto Pimenta, David

Mestre, Egito Gonçalves, Fátima Maldonado, Fernando Assis Pacheco, Ana Haterly, Boaventura de Sousa Santos, Nuno Júdice, Adília Lopes, Fiama Hasse Brandão, António Ramos Rosa.

Dia 29, entre as 15.30 e 17.30, está programada uma sessão nos Claustros da Sê Velha com Helder Muteia, Nanni Ballestrini, Al Berto, José-Ángel Cilleruello, Fernando Echevarria, Alexis de Veaux.

No dia 1 de Junho, a comunidade homossexual portuguesa reúne-se publicamente pela primeira vez para comemorar o Dia do Orgulho Gay. A concentração lisboeta consta de exposições, «show» travesti, «sketchs», cómicos, desfile de moda, ópera, «performances» e poesia dita por Al Berto.

Dia 20 de Junho, na Casa Fernando Pessoa, Lisboa, Alexandre Melo apresenta Al Berto e Rosa Carvalho no âmbito do *Ciclo um Poeta e um Pintor* / Al Berto e Rosa Carvalho, com Exposição – Instalação patente ao público até o dia 28 de Junho, trabalhos inspirados na “Ode Marítima”. O novo livro de Al Berto é fruto desta colaboração: *Luminoso Afogado*, Lisboa, Casa Fernando Pessoa/Edições Salamandra. Desenhos de Rosa Carvalho; imagem gráfica de Susana Francisco e Jorge António; fotografia de Al Berto por Adriana Freire.

“Cartas de Outono”, *Ler – Livros e Leitores* n.º 31, Lisboa, Círculo de Leitores, Verão, pp. 52-55. Ilustrações de Luís Manuel Gaspar.

“Últimos Dias em Lisboa”, catálogo da exposição de fotografia de Stanislas Kalimerov “*La Dernière Scène*” – *Um Olhar Português*, Lisboa, Convento dos Inglesinhos, 27 de Outubro-5 de Novembro.

Em Outubro, dia 19 pelas 18h30, Al Berto, Cesariny e Nuno Júdice dizem os seus poemas no Instituto Franco-Portugais, em Lisboa.

Em 24 de Novembro, por proposta do Executivo da C. M. Sines, recebe a Medalha de Mérito Municipal.

No programa da Casa Fernando Pessoa para Dezembro, dia 6, há poesia Suíça: leituras de Jürg Beeler e Jacques Meylan, apresentação de Al Berto e Nuno Júdice.

1996

Escreve “Horto dos Incêndios”, para o catálogo de Pedro Cabrita Reis *Naturalia – Parte I / Algumas Árvores, Troncos, Flores e Folhas*, Funchal, Porta 33, Fevereiro-Março.

De 26 a 28 de Abril está em Rochefort, França, num encontro internacional de poetas – «Balcon sur l’Atlantique, Festival Littéraire des Villes Océanes».

Em Maio, dia 23, participa num outro encontro de poetas na Casa Fernando Pessoa de Lisboa.

De 1 a 6 de Julho, a Irlanda e Portugal são os dois países celebrados pelo *Espace Orphée* na Bretanha. Al Berto, Nuno Júdice e Gabriel Llansol são os poetas apresentados por Eduardo Prado Coelho. O périplo poético continua em Génova, no Festival Internacional de Poesia e no dia 14 de Julho, Al Berto, Nuno Júdice, Vasco Graça Moura são os portugueses convidados a comparecer numa sessão de leitura.

Publica novos textos:

“A Mão sobre o Mar”, *Margem* n.º 3, Boletim da Câmara Municipal de Funchal, Maio, p. 19 (número dedicado a Herberto Helder).

“Pranto de Al Mu’tamid”, *a Phala* n.º 49, Lisboa, Assírio & Alim, Junho, p. 163.

“Subúrbio”, catálogo de Victor Arruda, Porto, Canvas & Companhia – Galeria de Arte Contemporânea, Setembro-Outubro.

“Outono com Janela para a Cidade”, catálogo de João Moreira, Lisboa, Trema – Míron Galeria de Arte, 23 de Novembro-21 de Dezembro.

No Outono saem também três traduções:

La secrète vie des images, trad. de Jean-Pierre Léger, Bordeaux, L’Escampette Éditions.

La secreta vida de las imágenes, trad. e pref. de José Luis Puerto, Salamanca, Amarú Ediciones.

El Libro de los regresos, trad. de Enrique Trogal, Gran Canaria, Tres Agüimes.

A Associação Saldanha apresenta no fim do ano *Monumental 96*. Na programação figura também o espectáculo *Filhos de Rimbaud*, realizado quer em Lisboa (dia 20 de Novembro, no Coliseu dos Recreios) quer no Porto (4 de Dezembro, no Coliseu). João Peste, Jorge Palma, Rui Reininho, Sérgio Godinho, entre outros, interpretam canções com textos e poemas de Arthur Rimbaud, escolhidos pelo poeta Al Berto, num espectáculo multimédia em que se quer conjugar canções, textos declamados e vídeos, com o devido enquadramento cénico, assinado por Alexandre Cortez Pinto. Para as suas leituras intercaladas entre cada actuação dos quatro cantores acima referidos, Al Berto é acompanhado por ambientes sonoros criados pelo guitarrista Manuel Mota. O espectáculo teve um grande impacto mediático. As expectativas foram grandes. Dezenas de artigos comentaram o evento. Foi um sucesso e alguns acharam os “filhos” convincentes, “apesar da fragilidade do cenário, da falta da unidade do concerto e da componente vídeo não ter resultado da melhor forma, valeu a pena ter ido ao Coliseu. E num país tão carecido de ideias como este em que vivemos, é tudo bem vindo.” (cf. *Correio da manhã*, 22 de Novembro).

Na altura dos ensaios preparativos do espectáculo, Al Berto sente-se enfraquecido. Aparecem os primeiros sinais da doença.

Em Novembro, devolve à C. M. de Sines a Medalha de Mérito Municipal recebida em Novembro de 1995.

No dia 4 de Dezembro, o poeta português Al Berto está presente num serão poético, organizado pelo Instituto Franco-Portugais de Lisboa para celebrar e divulgar a edição em língua francesa, do seu livro *La Secrète Vie des Images*, pela editora L'Escampette.

1997

De 25 de Fevereiro a 24 de Março, La Maison de la Poésie em Paris celebra a poesia portuguesa, *De Camoens à Pessoa, et au de-là*. É a última viagem que Al Berto faz fora do país. Está já bastante doente.

“Filhos de Rimbaud”, *Ler – Livros e Leitores* n.º 37, Lisboa, Fundação Círculo de Leitores, Inverno, pp. 110-115; ilustração de Joana Villaverde.

Em Abril, dia 10, lança um novo livro na Livraria Assírio & Alvim dos cinemas King, à Av. de Roma em Lisboa, *Horto de Incêndio*, Lisboa, col. Peninsulares/Literatura/49, Assírio & Alvim, Março; 2.^a ed., Junho de 1997; 3.^a ed., Dezembro de 2000. Na capa: Al Berto, Lisboa, 1990, fotografia de Paulo Nozolino. O livro foi realizado no âmbito de uma bolsa de criação literária/poesia do Ministério da Cultura, 1997.

Escreve “Visitatione” para a exposição de Paulo Nozolino, *Suspiros de Chumbo*, Porto, Teatro Nacional São João, Março.

Outros textos dispersos saem em revistas:

“panos estendidos sobre os animais mortos”, “na púrpura noite deitado”, “encosta-te à parede”, *Tabacaria – Revista de Poesia e Artes Plásticas* n.º3, Verão, pp. 77-79.

“4 Poemas”, *Limiar – Revista de Poesia* n.º 9, Porto, pp. 5-6.

O poeta é internado no Hospital de Santo António dos Capuchos, em Lisboa, no dia 25 de Abril para uma intervenção cirúrgica. Falece sexta-feira à noite, dia 13 de Junho, em Lisboa, vítima de um linfoma.

BIBLIOGRAFIA

Fontes biobilbiográficas:

- 1) arquivos das principais publicações;
- 2) arquivo da RTP;
- 3) arquivo da Escola António Arroio em Lisboa;
- 4) arquivo da Escola Superior de Belas Artes (*La Cambre*) em Bruxelas onde o poeta estudou pintura mural, entre 1967 e 1974;
- 5) arquivo do Centro Cultural Emmerico Nunes, em Sines;
- 6) arquivo da Biblioteca Municipal de Sines;
- 7) espólio do poeta guardado em Lisboa na casa da irmã do poeta, Cristina Pidwell Tavares;
- 8) memórias de contemporâneos.

Efectuei várias viagens a Sines, local de infância e posteriormente de trabalho do autor, em Novembro de 2004 e Fevereiro de 2005, onde fiz entrevistas aos amigos e conhecidos do poeta. Revisitei os seus lugares bem como os arquivos e instalações do Centro Cultural Emmerico Nunes e da Biblioteca Municipal. Entre os entrevistados recordo: Isabel Silva – pintora, colega de trabalho e amiga, José Mouro – professor de português, colega de trabalho e amigo, Manuela Fonseca – directora do Centro Cultural Emmerico Nunes e amiga.

Em Lisboa, a fonte principal de informação bio-bibliográfica foi o espólio de Al Berto guardado na casa da irmã, Cristina Pidwell Tavares, a qual me tem dado todo o apoio ao longo de toda a investigação biográfica e sem a qual, sem dúvida alguma, o meu trabalho seria quase impraticável. Entrevistei também outros amigos, poetas e conhecidos como: Jean Pierre Léger, Richard Zenith, Manuel Gusmão. Contei também com o apoio científico e atento dos professores Nuno Nabais e Fernando Pinto do Amaral.

Em Bruxelas, a fonte essencial foi o arquivo da Escola Superior de Belas Artes, *La Cambre*, onde ainda se guardavam as fichas de matrícula e os dados relativos à sua situação escolar durante os anos lectivos 1967-1974.

Foram igualmente consultadas todas as obras de Al Berto bem como outros ensaios que lhe diziam respeito.

Obras de Al Berto

A Procura do Vento num Jardim d'Agosto, Lisboa, Alberto R. Pidwell Tavares Editor, 1977.

Men fruto de Morder Todas as Horas, Lisboa, Alberto R. Pidwell Tavares Editor, 1979.

Trabalhos do Olhar, Lisboa, Contexto, 1982.

Salsugem, Lisboa, Contexto, 1984.

A Seguir o Deserto, Lisboa, Frenesi, 1984.

Três Cartas da Memória das Índias, Lisboa, (ed.), 1985.

Uma Existência de Papel, Porto, Gota d'Água, 1985.

O Medo, Lisboa, Contexto, 1987.

“Resquiescat in Pace”, in AAVV, *Depósito Legal*, no 23571/88, Lisboa, Frenesi, 1988.

Lunário, Lisboa, Contexto, 1988.

O Livro dos Regressos, Lisboa, Frenesi, 1989.

A Secreta Vida das Imagens, Lisboa, Contexto, 1991.

Canto do Amigo Morto, Lisboa, (ed.), 1991.

Luminoso Afogado, Lisboa, Salamandra / Casa Fernando Pessoa, 1995.

O Anjo Mudo, Lisboa, Contexto, 1993.

Horto de Incêndio, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.

O Medo, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997 (2ª Outubro de 2000, 3ª Maio de 2005).

Al Berto na Casa Fernando Pessoa, Lisboa, CD Movieplay, 1997.

O Anjo Mudo, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

Projectos 69, Lisboa, apresentação de Alexandre Melo. Assírio & Alvim, 2002.

Lunário, Lisboa, Assírio & Alvim, 3ª ed., 2004.

Apresentação da Noite, Lisboa, Assírio & Alvim, 3ª ed., 2006.

Antologias

O Último Coração do Sonho, org. Por Jorge Reis-Sá, Vila Nova de Famalicão, Quasi Editores, 2000 (2ªed., 2006).

Vigílias, organização de José Agostinho Baptista, Assírio & Alvim, 2004.

(&AAVV), *Dez Cartas para Al Berto*, organização e prefácio de Joaquim Cardoso Dias, Vila Nova de Famalicão, Quasi Editores, 2007.

Degredo no Sul, org. e prefácio Paulo Barriga, Assírio & Alvim, 2007.

Ensaaios publicados em livro sobre Al Berto

AMARAL, Fernando Pinto do, “Al Berto: Um Lirismo do Excesso e da Melancolia”
in *O Mosaico Fluido – Modernidade e Pós-modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, Lisboa, 1981.

FREITAS, Manuel de, *A Noite dos Espelhos*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1999.
Me, Myself and I – Autobiografia e Imobilidade na Poesia de Al Berto,
Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

GUIMARÃES, Fernando, “Uma Outra Poesia: De Joaquim Manuel Magalhães a Al Berto” in *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel, “Uma Experiência Editorial: Alberto Pidwell Tavares” in *Os Dois Crepúsculos – Sobre a Poesia Actual e Outras Crónicas*, Lisboa, A regra do Jogo, 1981 “Al Berto” in *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença, 1989.

MARTELO, Rosa Maria, “Corpo, velocidade e dissolução (De Herberto Helder a Al Berto) in *Em Parte Incerta – Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Porto, Campo das Letras, 2004.

MARTINS, Manuel Frias, *10 Anos de Poesia em Portugal, 1974-1984 – Leituras de uma Década*, Lisboa, Caminho, 1986.

RAMOS ROSA, António, “Al Berto ou a Violência do Desamparo” in *A Pareda Azul – Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas*, Lisboa, Caminho, 1991.

Obras de Gilles Deleuze

Livros

Empirisme et Subjectivité, Paris: P.U.F., 1953.

Nietzsche et la Philosophie, Paris: P.U.F., 1962.

La Philosophie Critique de Kant, Paris: P.U.F., 1963.

Marcel Proust et les Signes, Paris: Minuit, 1964 (édition augmentée, 1970 et 1973).

Nietzsche, Paris: P.U.F., 1965.

Le Bergsonisme, Paris: P.U.F., 1966.

Présentation de Sacher-Masoch, Paris: Minuit, 1967.

Différence et Répétition, Paris: P.U.F., 1968.

Spinoza et le Problème de L'Expression, Paris: Minuit, 1968.

Logique du Sens, Paris: Minuit, 1969.

Spinoza – Philosophie Pratique, Paris: Minuit, 1970 (Réédition augmentée, Paris: Minuit, 1981).

Francis Bacon - Logique de la Sensation, Paris : La Différence, 1981, 2 volumes.

Cinéma 1. L'Image – Mouvement, Paris: Minuit, 1983.

Cinéma 2. L'Image – Temps, Paris: Minuit, 1985.

Foucault, Paris: Minuit, 1986.

Le Plé. Leibniz et le Baroque, Paris: Minuit, 1988.

Périclès et Verdi, Paris: Minuit, 1988.

Pourparlers, Paris: Minuit, 1990.

L'Épuisé, Post-face à Samuel Beckett, *Quad*, Paris: Minuit, 1992.

Critique et Clinique, Paris: Minuit, 1993.

L'île Déserte et Autres Textes. Textes et Entretiens 1953-1974, (édition de David Lapoujade), Paris: Minuit, 2002.

Deux Régimes de Fous. Textes et Entretiens 1975-1995 (édition de David Lapoujade), Paris: Minuit, 2003.

Artigos

« Sed Perseverare Diabolicum », *L'Arc*, n° 49, « Deleuze », 1972, pp.23-24, 26-30.

« Les Intellectuels et le Pouvoir », *L'Arc*, n° 49, « Deleuze », 1972, pp.3-10 (avec Michel).

- « Pourquoi en Être Arrivé Là ? » (interview avec J. P. Gene), *Libération*, 17 Mars, 1980, p. 4, (avec François Châtelet).
- « Pour une Commission d'Enquête », *Libération*, 17 Mars, 1980, p. 4, (avec François Châtelet et Jean-François Lyotard).
- « Foucault, Historien du Présent », *Magazine Littéraire*, n° 257, Septembre 1988, pp. 51-52.
- « Désir et Plaisir », *Magazine Littéraire*, n° 325, Octobre 1994, pp.59-65.
- « L'Immanence une Vie... », *Philosophie*, n° 47, 1995, pp. 3-7.

Suportes áudio e vídeo

- L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, discussions filmées en 1988 avec Claire Parnet. Produit et réalisé par Pierre-Andre Boutang. Version DVD, 3 vol., Paris : Éditions Montparnasse, 2004.
- Qu'est-ce que l'Acte de Création ?*, conférence donnée par Gilles Deleuze à la Femis en 17 Mars 1987, dans le cadre des séries «Mardis de la Fondation». in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, discussions filmées en 1988 avec Claire Parnet. Produit et réalisé par Pierre-Andre Boutang. Version DVD, 3 vol., Paris : Éditions Montparnasse, 2004, 50 minutes.
- Spinoza : Immortalité et Éternité, Cours à Paris VIII*, Double CD, Paris : Gallimard, 2001, (coll. « À Voix Haute »).
- Leibniz : Âme et Damnation, Cours des années 1986-1981*, Double CD, Paris : Gallimard, 2003, (coll. « À Voix Haute »).

Edições online

- Cours et Conférences* (du 16. 11. 1971 au 10. 03. 1987),
< <http://www.le-terrier.net/deleuze/accueil.htm> >

Em colaboração com Félix Guattari

- L'Anti-Oedipe*, Paris : Minuit, 1972.
- Kafka. Pour une Littérature Mineure*, Paris : Minuit, 1975.
- Mille Plateaux*, Paris : Minuit, 1980.
- Pourparlers*, Paris : Minuit, 1990.
- Qu'est-ce que la Philosophie ?*, Paris : Minuit, 1991.
- « Le Synthèse Disjonctive », *L'Arc* 43: « Klossowski », pp. 54-62 (Repris et révisé dans *l'Anti-Œdipe*)
- « Sur Capitalisme et Schizophrénie » (interview avec Catherine Backès-Clément), *L'Arc* 49: « Deleuze », 1972, pp. 47-55 (repris comme « Entretien sur l'Anti-Œdipe » in *Pourparlers* 1972-1990, pp.24-38.
- « Nous avons Inventé la Ritournelle » (interview avec Didier Eribon), *Le Nouvel Observateur*, 12-18 Septembre, 1991, pp.109-110.

Em colaboração com Claire Parnet

Dialogues, Paris : Flammarion, 1977.

Em colaboração com Carmelo Bene

Superpositions, Paris : Minuit, 1979.

Em colaboração com André Cresson

Hume, sa Vie, son Oeuvre, Paris : P.U.F., 1952.

Obras de Félix Guattari

Psychanalyse et Transversalité. Essais d'Analyse Institutionnelle, Paris : La Découverte, 2003.

Ecrits pour l'Anti-Œdipe. Textes Agencés par S. Nadaud, Paris : Editions Lignes et Manifestes, 2004.

La Révolution Moléculaire, Einaudi : Torino 1978.

L'Inconscient Machinique. Essais de Schizo-Analyse, Encres, 1979.

Les Années d'Hiver 1980 - 1985, Paris : Barrault, 1986.

« Les Dimensions Inconscientes de l'Assistance », *Chimères*, n° 1, 1987.

« Les Schizoanalyses », *Chimères*, n° 1, 1987.

Cartographies Schizoanalytiques, Paris : Éditions Galilée, 1989.

Les Trois Écologies, Galilée, Paris 1989.

«Pratiques Écosophiques et Restauration de la Cité Subjective», *Chimères*, n° 17, 1992.

Chaosmose, Paris : Editions Galilée, 1992, (coll. « L'Espace Critique »).

Estudos críticos et alii

AGAMBEN, Giorgio, «L'Immanence Absolue», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 165-189.

ALLIEZ, Eric, *La Signature du Monde*, Paris : Éditions Du Cerf, 1994.

ALLIEZ, Eric, (ed.), *Deleuze. Philosophie Virtuelle*, Paris : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1996.

ALLIEZ, Eric, (ed.), *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro – S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998.

ALLIEZ, Eric, (ed.), «Sur le Bergsonisme de Deleuze», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 243-265.

- ALLIEZ, Eric, «Deleuze, Philosophie Pratique», in Michael HARDT, *Gilles Deleuze. An Apprenticeship in Philosophy* (trad. port. de Sueli Cavendish), São Paulo : Editora 34, 1996.
- ALLIEZ, Eric, «Sur la Philosophie de Gilles Deleuze : une Entrée en Matière», in *Rue Descartes*, « *Deleuze. Immanence et Vie* », n° 20, Mai 1998, pp. 49-57.
- ALLIEZ, Eric, «Midday, Midnight : The Emergence of Cine-Thinking» in *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, ed. par Gregory FLAXMAN, Minneapolis/London : University of Minnesota Press, 2000, pp. 293-302.
- ALMEIDA, Júlia, *Estudos Deleuzianos da Linguagem*, Campinas : Editora Unicamp, 2003.
- ANSELL PEARSON, Keith, (ed.), *Deleuze and Philosophy. The Difference Engineer*, London / New York : Routledge, 1997.
- ANSELL PEARSON, Keith, *Viroid Life. Perspectives on Nietzsche and the Transhuman Condition*, London / New York : Routledge, 1997.
- ANSELL PEARSON, Keith, *Germinal Life. The Difference and Repetition of Deleuze*, London / New York : Routledge, 1999.
- ANSELL PEARSON, Keith, *Philosophy and the Adventure of the Virtual Life. Bergson and the Time of Life*, London / New York : Routledge, 2002.
- ANTONIOLI, Manola, *Deleuze et L'Histoire de la Philosophie (ou de la Philosophie Comme Science- Fiction)*, Paris : Kimé, 1999.
- ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris : L'Harmattan, 2003.
- ARAGUÉS, Juan Manuel, (ed.), *Gilles Deleuze. Un Pensamiento Nómada*, Zaragoza : Mira Editores, 1997.
- BADIOU, Alain, «De la Vie Comme Nom de l'Etre», *Rue Descartes*, « *Deleuze. Immanence et Vie* », n° 20, Mai 1998, Paris : P.U.F., pp. 30-31.
- BADIOU, Alain, *Deleuze. La Clameur de l'Être*, Paris : Hachette, 1997.
- BEAUBATIE, Yannick, (ed.), *Tombeau de Deleuze*, Paris : Mille Sources, 2000.
- BELLOUR, Raymond, «Penser, Raconteur. Le Cinéma de Gilles Deleuze», in *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par Olivier FAHLE et Lorenz ENGELL, Weimar / Paris : Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 22-40.
- BELLOUR, Raymond, «Michaux, Deleuze», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 537-543.
- BELLOUR, Raymond / EWALD, François, «Signes et Événements», *Magazine Littéraire*, n° 257, Septembre 1988, pp. 16-25.
- BENATOUÏL, Thomas, «Deleuze: Spinoza Pratique», *Magazine Littéraire*, n° 370, Novembre 1998, pp. 47-48.
- BENJAMIN, Andrew, *The Plural Event. Descartes, Hegel, Heidegger*, London / New York : Routledge, 1993.

- BENSMAÏA, Reda, «L' 'Éspace Quelconque' comme 'Personnage Conceptuel' », in *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par Olivier FAHLE et Lorenz ENGELL, Weimar / Paris : Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 140-152.
- BERÇU, France, «Sed Perseverare Diabolicum», *L'Arc*, n° 49, 1980, pp. 23-30.
- BERGEN, Véronique, *L'Ontologie de Gilles Deleuze*, Paris : L'Harmattan, 2001.
- BERGEN, Véronique, «A propos de la Formule de Badiou : Deleuze, un Platonicien Involontaire», in *Gilles Deleuze*, ed. par Pierre VERSTRAETEN et Isabelle STENGERS, Isabelle, Paris : Vrin, 1998, pp. 19-30.
- BERGEN, Véronique, «La Perception chez Sartre et Deleuze», *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 277-303.
- BIANCO, Giuseppe, «L'Inhumanité de la Différence. Aux Sources de l'Élan Bergsonien de Deleuze », in *Gilles Deleuze, Concepts. Hors Série 2*, ed. par Stéfán LECLERCQ, Mons : Les Éditions Sils Maria, 2003, pp. 48- 73.
- BIRMAN, Joel, «Les Signes et leur Excès», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo , 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 477-494.
- BLOOM, Harold, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York : Harcourt Brace & Company, 1994.
- BOGUE, Ronald, *Deleuze and Guattari*, New York / London : Routledge, 1989.
- BOGUE, Ronald, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, New York / London : Routledge, 2003.
- BOGUE, Ronald, *Deleuze on Cinema*, New York / London : Routledge, 2003.
- BOGUE, Ronald, *Deleuze on Literature*, New York / London : Routledge, 2003.
- BOGUE, Ronald, *Deleuze's Wake. Tributes and Tributaries*, New York : State University Press, 2004.
- BOGUE, Ronald, «Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force», in PATTON, Paul, *Deleuze. A Critical Reader*, Oxford / Cambridge / Massachusetts : Blackwell, 1996, pp. 257-269.
- BOSTEELS, B., «From Texts to Territory: Felix Guattari's Cartographies of the Unconscious», in *Deleuze and Guattari. New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*, ed. par E., Kaufman et K., Jon Heller, Minneapolis / London: University of Minnesota Press, 1998.
- BONTA, Mark et PROTEVI, John, *Deleuze and Geophilosophy. A Guide and Glossary*, Edinburg : Edinburg University Press, 2004.
- BOUNDAS, Constantin, *Deleuze-Bergson. An Ontology of the Virtual*, in *Deleuze. A Critical Reader*, ed. par Paul PATTON, Oxford / Cambridge / Massachusetts : Blackwell, 1996, pp. 81-106.
- BOUNDAS, Constantin, «The Ethics of Counter-Actualization», in *Gilles Deleuze, Concepts. Hors Série 2*, ed. par Stéfán LECLERCQ, Mons : Les Éditions Sils Maria, 2003, pp. 170-199.

- BOUNDAS, Constantin et OLKOWSKI, Dorotheia, (ed.), *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*, London / New York : Routledge, 1994.
- BROADHURST, Joan, *Deleuze and the Transcendental Unconscious*, Coventry : University of Warwick, 1992
- BUCHANAN, Ian, (ed.), *A Deleuzian Century*, Durham / London : Duke University Press, 1999.
- BUCHANAN, Ian, *Deleuzism. A Metacommentary*, Edinburg : Edinburg University Press, 2000.
- BUCHANAN, Ian et MARKS, John, (ed.), *Deleuze and Literature*, Edinburg : Edinburgh University Press, 2000.
- BUCHANAN, Ian et LAMBERT, Gregg, (ed.), *Deleuze and Space*, Edinburg : Edinburgh University Press, 2005.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, «Les Cristaux de l'Art. Une Esthétique du Virtuel», *Rue Descartes*, « *Deleuze. Immanence et Vie* », n° 20, Mai 1998, pp. 95-111.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *La Folie du Voir. Une Esthétique du Virtuel*, Paris : Galilée, 2002.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, «Le Plisée Baroque de la Peinture», *Magazine Littéraire*, n° 257, Septembre 1988, pp. 54-55.
- BÜTTNER, Elisabeth et RIES, Marc, « Deleuze au Sujet de la Nature de l'Événement au Cinéma », in *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par Olivier FAHLE et Lorenz ENGELL, Weimar / Paris : Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 361-370.
- BUYDENS, Mireille, *Sabara. L'Esthétique de Gilles Deleuze*, Paris : Vrin, 1990.
- BUYDENS, Mireille, «La Forme Dévorée. Pour une Approche Deleuzienne de l'Internet», in *L'Image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, ed. par Thierry LENAIN, Paris : Vrin, 1998, pp. 41-64.
- CABANES, Jean-Louis, *Critique Littéraire et Sciences Humaines*, Toulouse : Privat, 1974, (coll. «Regard»)
- CACHE, Bernard, « Objectile. Poursuite de la Philosophie par d'autres Moyens », *Rue Descartes*, « *Deleuze. Immanence et Vie* », n° 20, Mai 1998, pp. 149-157.
- CAMPOS, Haroldo, « Barroco-Ludisme Deleuzien », in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, 1996, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 545-553.
- CHABOT, Pascal, « Au Seuil du Virtuel », in *Gilles Deleuze*, ed. par Pierre VERSTRAETEN et Isabelle STENGERS, Paris : Vrin, 1998, pp. 31-44.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, J., (ed.), *Les Chemins de l'Anti-Edipe*, Toulouse : Privat, 1974, «Bibliothèque de Psychologie clinique»
- CHEDIAK, Karla de Almeida, *Introdução à Filosofia de Deleuze*, Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 1999.

- COHEN-LEVINAS, Danielle, « Deleuze Musicien », *Rue Descartes*, « *Deleuze. Immanence et Vie* », n° 20, Mai 1998, pp. 137-147.
- COLEBROOK, Claire, *Gilles Deleuze*, New York / London : Routledge, 2002.
- COLEBROOK, Claire, *Understanding Deleuze*, Crows Nest : Allen & Unwin, 2002.
- COLEBROOK, Claire, *Deleuze. A Guide for the Perplexed*, London / New York : Continuum, 2006.
- COLEBROOK, Claire et BUCHANAN, Ian, (ed.), *Deleuze and Feminist Theory*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- COLOMBA, André Pierre, «Deleuze and the Science», in *Deleuze and Literature*, ed. par Ian BUCHANAN et Jon MARKS, John, Edinburg : Edinburgh University Press, 2000, pp. 14-33.
- COLSON, Daniel, *Petit Lexique Philosophique de l'Anarchisme. De Proudhon à Deleuze*, Paris : Librairie Générale Française, 2001.
- CONLEY, Tom, «L'Événement-Cinéma», *Iris. Revue de Théorie de l'Image et du Son / A Journal of Theory on Image and Sound*, «Gilles Deleuze, Philosophe du Cinéma/ Gilles Deleuze, Philosopher of Cinema», n° 23, Printemps / Spring 1997, pp. 75-86.
- CONLEY, Tom, «L'Événement-cinéma», in *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par Olivier FAHLE et Lorenz ENGELL, Weimar / Paris : Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 324-335.
- Conley, Tom, «The Film Event: From Internal to Interstice», in *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, ed. Par Gregory FLAXMAN, Minneapolis / London : University of Minnesota Press, 2000, pp. 303-326.
- CRAIA, Eládio, *A Problemática Ontológica em Gilles Deleuze*, Cascavel : Edunioeste, 2002.
- CRESSOLE, Michel, *Deleuze*, Paris : Editions Universitaires, 1973, (coll. «Psychothèque»).
- CRITON, Pascale, «A Propos d'un Cours du 20 Mars 1984. La Ritournelle et le Galop», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 513-523.
- DANOWSKI, Deborah, «Deleuze avec Hume», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 191-206.
- DAVID-MÉNARD, Monique, *Deleuze et la Psychanalyse. L'Artercation*, Paris: P.U. F., 2005.
- DELANDA, Manuel, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, London / New York : Continuum, 2002.
- DELCO, Alessandro, *Filosofia della Differenza. La Critica del Pensiero Rappresentativo in Deleuze*, Locarno : Pedrazzini Editore, 1998.

- DI MARCO, Chiara, *Deleuze e il Pensiero Nomade*, Milano : Franco Angeli, 1995
- DUMONCEL, Jean-Claude, *Le Symbole d'Hécate. Philosophie Deleuzienne et Roman Proustien*, Paris : HYX, Centre National du Livre, 1996, (coll. «Ressources»)
- DUMONCEL, Jean-Claude, *Le Pendule du Docteur Deleuze. Une Introduction à l'Anti-Oedipe*, Paris : Cahiers de l'Unebévée, E.P.E.L., 1999.
- DUPLAY, Mathieu, «Gaddis / Deleuze. Jeu, Coup de Des, Hasard», *Théorie, Littérature, Enseignement*, «*Deleuze-Chantier*», n° 19, 2001, pp. 11-29.
- DURAND, Régis, *Melville. Signes et Métaphores*, Lausanne : L'Age de L'Homme, 1980.
- ENGELL, Lorenz, «Regarder la Télévision avec Gilles Deleuze», in *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par Olivier FAHLE et Lorenz ENGELL, Weimar / Paris : Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 482-495.
- FAHLE, Olivier et ENGELL, Lorenz (ed.), *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, Weimar / Paris : Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.
- FAHLE, Olivier, «Deleuze et l'Histoire du Cinéma», in *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par Olivier FAHLE et Lorenz ENGELL, Weimar / Paris : Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 127-138.
- FAHLE, Olivier et ENGELL, Lorenz, «Deleuze à Weimar», in *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par Olivier FAHLE et Lorenz ENGELL, Weimar / Paris : Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 14-19.
- FEDIDA, Pierre, «Le Concept et la Violence. Psychanalyse des Perversions», *Critique*, n° 249, Février 1968, pp. 182-220.
- FERREIRA SANTOS, Laura, *Pensar o Desejo. Freud, Girard e Deleuze*, Braga: Instituto de Educação e Psicologia, Universidade do Minho, 1997.
- FIHMAN, G., «Deleuze, Bergson, Zénon d'Élée et le Cinéma», in *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par Olivier FAHLE et Lorenz ENGELL, Weimar / Paris : Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 62-73.
- FLAXMAN, Gregory, (ed.), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis / London : University of Minnesota Press, 2000.
- FORTIN-TOURNÈS, Anne-Laure, «Temps et Événement, pour une Poétique du Canon Littéraire», *Théorie, Littérature, Enseignement*, «*Deleuze-Chantier*», n° 19, 2001, pp. 133-145.
- FOUCAULT, Michel, «Theatrum Philosophicum», in *Dits et Écrits. 1954-1988*, vol. II, 1970-1975, Paris : Gallimard, 1994, pp. 75-99.
- FOUCAULT, Michel, «Préface à 'L'Anti-Œdipe'», in *Dits et Écrits. 1954-1988*, vol. III, 1976-1979, Paris : Gallimard, 1994, pp. 133-135.
- FRANCO, Daniel, «Sur Faces. Positions du Visage chez Levinas et Deleuze», in *Gilles Deleuze*, ed. par Pierre VERSTRAETEN et Isabelle STENGERS, Paris : Vrin, 1998, pp. 45-62.

- FRANÇOIS, Alain et THOMAS, Yvan, «La Dimension Critique de Gilles Deleuze. Pour une Pédagogie de la Perception», in *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par Olivier FAHLE et Lorenz ENGELL, Weimar / Paris : Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 198-218.
- FRANÇOIS, Alain, «Entre Deleuze et Bergson. À Propos de la Deuxième Synthèse du Temps», in *Gilles Deleuze*, ed. par Pierre VERSTRAETEN et Isabelle STENGERS, Paris : Vrin, 1998, pp. 63-87.
- GAETANO, Roberto, «Mondes Cinématographiques», in *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par Olivier FAHLE et Lorenz ENGELL, Weimar / Paris : Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 166-181.
- GANDILLAC, Maurice de, «Vers une Schizo-Analyse», *L'Arc*, n° 49, 1980, pp. 56-60.
- GANDILLAC, Maurice de, «Premières Rencontres avec Gilles Deleuze», in *Tombeau de Deleuze*, ed. par Yannick BEAUBATIE, Paris : Mille Sources, 2000, pp. 29-35.
- GARCIA, Raúl, *La Anarquía Coronada. La Filosofía de Gilles Deleuze*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1999.
- GIL, José, «L'Alphabet de la Pensée», *Rue Descartes*, «Deleuze. Immanence et Vie », n° 20, Mai 1998, pp. 11-26.
- GIL, José, «Un Tournant dans la Pensée de Deleuze», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson: Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 69-88.
- GIL, José, *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*, Relógio d'Água, Lisboa, 1999.
- GINOUX, Isabelle, «Rapport entre des Types Psycho-Sociaux et Personnage Conceptuel», in *Gilles Deleuze*, ed. par Pierre VERSTRAETEN et Isabelle STENGERS, Paris : Vrin, 1998, pp. 89-104.
- GOODCHILD, Philip, *Deleuze and Guattari. An Introduction to the Politics of Desire*, London: Sage, 1996.
- GOODCHILD, Philip, *Deleuze and the Question of Philosophy*, New York: Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1996.
- GOMBROWICZ, Witold, *Testament*, Paris, Pierre Belfond, 1968.
- GRADOWCZYK, Mario H., «A Reanalysis of Deleuze and Guattari's Art Theory», in *Gilles Deleuze, Concepts. Hors Série 2*, ed. par Stéfan LECLERCQ, Mons : Les Éditions Sils Maria, 2003, pp. 146- 169.
- GRANDE, Maurizio, «Les Images Non-Dérivées», in *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par Olivier FAHLE et Lorenz ENGELL, Weimar / Paris : Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 284-302.
- GROS, Frédéric, «Le Foucault de Deleuze. Une Fiction Métaphysique», *Philosophie*, n° 47, Septembre 1995, pp. 53-63.

- GUALANDI, Alberto, *Deleuze*, Paris: Les Belles Lettres, 1998, (coll. «Figures du Savoir»).
- GUATTARI, Félix, *La Philosophie est Essentielle à l'Existence Humaine. Entretien avec Antoine Spire*, Paris: Éditions de l'Aube, 2001.
- HARDT, Michael, *Gilles Deleuze. An Apprenticeship in Philosophy* (trad. port. de Sueli Cavendish), São Paulo: Editora 34, 1996.
- HARDT, Michael, «La Société Mondiale du Contrôle», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 359-375.
- JAMESON, Frédéric, «Les Dualismes Aujourd'hui», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 377-390.
- JOUBERT, Claire, «La Question du Langage. Deleuze à l'Épreuve de Beckett», *Théorie, Littérature, Enseignement, «Deleuze-Chantier»*, n° 19, 2001, pp. 29-47.
- KAUFMAN, Eleanor et JON HELLER Kevin (ed.), *Deleuze and Guattari. New Mappings in Politics, Philosophy and Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- KENNEDY, Barbara M., *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation*, Edinburg: Edinburg University Press, 2000.
- KHALFA, Jean (ed.), *An Introduction to the Philosophy of Gilles Deleuze*, London / New York: Continuum, 1999.
- KLOSSOWSKI, Pierre, «Digression à partir d'un Portrait Apocryphe», *L'Arc*, n° 49, 1980, pp. 11-14.
- KLOSSOWSKI, Pierre, «Roberte et Gulliver», *L'Arc*, n° 49, 1980, pp. 14-22.
- LACOTTE, Susanna Hême de, *Deleuze. Philosophie et Cinéma. Le Passage de l'Image - Mouvement à l'Image - Temps*, Paris / Montréal / Budapest / Torino: L'Harmattan, 2001.
- LAMBERT, Gregg, *The Non-Philosophy of Gilles Deleuze*, New York / London: Continuum, 2002.
- LAPOUJADE, David, «Du Champ Transcendantal au Nomadisme Ouvrier. William James», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 265-275.
- LARDREAU, Guy, *L'Exercice Différé de la Philosophie. A l'Occasion de Deleuze*, Paris: Verdier, 1999.
- LARDREAU, Guy, «L'Histoire de la Philosophie Comme Exercice de la Philosophie (Deleuze Historien)», *Rue Descartes, «Deleuze. Immanence et Vie»*, n° 20, Mai, 1998, pp. 59-67.
- LAWLOR, Leonard, *Thinking Through French Philosophy. The Being of the Question*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 2003.

- LEBRUN, Gérard, «Le Transcendantal et Son Image», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 207-232.
- LECERCLE, Jean-Jacques, *Deleuze and Language*, New York : Palgrave Macmillan, 2002.
- LECLERCQ, Stefan, *Gilles Deleuze. Immanence, Univocité et Transcendantal*, Mons : Éditions Sils Maria, 2003.
- LEUTRAT, Jean-Louis, «L'Horloge et la Momie», in *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par Olivier FAHLE et Lorenz ENGELL, Weimar / Paris : Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 406-419.
- LINS, Daniel (ed.), *Nietzsche e Deleuze. Pensamento Nômade*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LINS, Daniel; GADELHA COSTA, Sylvio de SOUSA, (ed.), *Nietzsche e Deleuze. Que pode o Corpo*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002
- LINS, Daniel ; GADELHA COSTA, Sylvio de SOUSA; VERAS, Alexandre, (ed.), *Nietzsche e Deleuze. Intensidade e Paixão*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- MACHADO, Roberto, *Deleuze e a Filosofia*, Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- MACHEREY, Pierre, «The Encounter with Spinoza», in *Deleuze. A Critical Reader*, ed. par Paul PATTON, Oxford / Cambridge / Massachusetts: Blackell, 1996, pp.139-161.
- MACHEREY, Pierre, «Penser dans Spinoza», *Magazine Littéraire*, n° 257, Septembre 1988, pp. 40-43.
- MAGNUS, Bernd ; STEWART, Stanley ; MILEUR, Jean-Pierre, (ed.), *Nietzsche's Case. Philosophy as / and Literature*, New York / London: Routledge, 1993.
- MARQUET, Jean-François, *Singularité et Événement*, Grenoble : Jérôme Million, 1995.
- MARRATI, Paola, « Deleuze. Cinéma et Philosophie », in *La Philosophie de Deleuze*, ed. par François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues et Paola Marrati, Paris : P.U.F., 2004.
- MARTIN, Jean-Clet, *Variations. La Philosophie de Gilles Deleuze*, Paris: Payot, 1993.
- MARTIN, Jean-Clet, *L'Image Virtuelle. Essai sur la Construction du Monde*, Paris: Kimé, 1996.
- MARTIN, Jean-Clet, «The Eye of Outside», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 103-1114.
- MARTIN, Jean-Clet, «Des Événements et des Noms», *Rue Descartes*, « Deleuze. Immanence et Vie », n° 20, Mai, 1998, pp. 129-136.

- MARTIN, Jean-Clet, «Of Images and Words: Toward a Geology of the Cinema», in *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, ed. par Gregory FLAXMAN, Minneapolis / London : University of Minnesota Press, 2000, pp. 61-86.
- MARTINEZ, Francisco José, «Echos Husserliens dans l'Oeuvre de G. Deleuze», in *Gilles Deleuze*, ed. par Pierre VERSTRAETEN et Isabelle STENGERS, Paris : Vrin, 1998, pp. 105-118.
- MARTON, Scarlett, «Deleuze et son Ombre», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 233-242.
- MASSUMI, Brian, «L'Économie Politique de l'Appartenance et la Logique de la Relation», in *Gilles Deleuze*, ed. par Pierre VERSTRAETEN et Isabelle STENGERS, Paris : Vrin, 1998, pp. 119-140.
- MASSUMI, Brian (ed.), *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*, London / New York: Routledge, 2002.
- MAY, Todd , *Reconsidering Difference. Nancy, Derrida, Levinas, and Deleuze*, Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1997.
- MENGUE, Philippe, *Gilles Deleuze ou Le Système du Multiple*, Paris: Kimé, 1994.
- MENGUE, Philippe, *Gilles Deleuze et la Question de la Démocratie*, Paris: Budapest / Torino, L'Harmattan, 2003.
- MENGUE, Philippe, «Lignes de Fuite et Devenirs dans la Conception Deleuzienne de la Littérature», in *Gilles Deleuze, Concepts. Hors Série 2*, ed. par Stéfan Leclercq, Mons: Les Éditions Sils Maria, 2003, pp. 44).
- MENIL, Alain, «Deleuze et le 'Bergsonisme du Cinéma'», *Philosophie*, n° 47, Paris: Minuit, 1995, pp. 28-52.
- MENIL, Alain, «L'Image-Temps: une Figure de l'Immanence ?», *Iris. Revue de Théorie de l'Image et du Son / A Journal of Theory on Image and Sound*, «Gilles Deleuze, Philosophe du Cinéma/ Gilles Deleuze, Philosopher of Cinema», n° 23, Paris: Minuit, 1995, pp. 165-190.
- MURPHY, Timothy S., «Only Intensities Subsist: Samuel Beckett's Nohow On», in *Deleuze and Literature*, ed. par Ian Buchanan et John Marks, Edinburg : Edinburgh University Press, 2000.
- NABAIS, Nuno, *Metafísica do Trágico, Estudos sobre Nietzsche*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.
- NABOKOV, Vladimir, *Proust, Kafka, Joyce*, (trad. de Hélène Pasquier), Paris: Fayard, 1983 (coll. «La Bibliothèque Cosmopolite»)
- NADEAU, Maurice, *Le Roman Français depuis la Guerre*, Paris: Gallimard, 1963, (coll. «Idées»).
- NARANG SAWHNEY, Deepak, «Palimpsest. Towards a Minor Literature in Monstrosity», in *Deleuze and Philosophy. The Difference Engineering*, ed. par Keith ANSELL PEARSON, London / New York: Routledge, 1997, pp. 130-149.
- NEGRI, Toni, «Gilles-Félix», *Rue Descartes*, « *Deleuze. Immanence et Vie* », n° 20, Mai, 1998, pp. 77-94.

- NICORVO, Antonio, «Gilles Deleuze et Carmelo Bene. 'Qu'est-ce que ça a été ma rencontre avec Carmelo Bene' et quelques ritournelles de *L'Anti-Œdipe* », in *Gilles Deleuze, Concepts. Hors Série 2*, ed. par Stéfán LECLERCQ, Mons : Les Éditions Sils Maria, 2003, pp. 95-111.
- OLKOWSKI, Dorothea, *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, California: University Press of California, 1999.
- ORLANDI, Luiz B. Lacerda, *A Diferença*, S. Paulo: Editora Unicamp, 2005.
- PAPAÏS, Xavier, «Puissances de l'Artifice», *Philosophie*, n° 47, Paris: Minuit, 1995, pp. 85-92.
- PARADIS, Bruno, «Schémas du Temps et Philosophie Transcendantale», *Philosophie*, n° 47, Septembre 1995, pp. 10-27.
- PARADIS, Bruno, «Leibniz : un Monde Unique et Relatif», *Magazine Littéraire*, n° 257, Septembre 1988, pp. 26-29.
- PARDO, José Luís, *Deleuze. Violentar el Pensamiento*, Madrid: Cincel, 1990.
- PARDO, José Luís, «De Quatre Formules Poétiques qui pourraient résumer la Philosophie Deleuzienne», in *Gilles Deleuze*, ed. par Pierre VERSTRAETEN et Isabelle STENGERS, Paris : Vrin, 1998, pp. 141-154.
- PARENTE, André, «Le Cinéma de la Pensée ou le Virtuel en Tant que Jamais Vu», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro – S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson: Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 555-564.
- PATTON, Paul (ed.), *Deleuze. A Critical Reader*, Oxford / Cambridge / Massachusetts: Blackwell, 1996.
- PATTON, Paul, *Deleuze & the Political*, London / New York: Routledge, 2000.
- PATTON, Paul et PROTEVI, John (ed.), *Between Deleuze & Derrida*, London / New York: Continuum, 2003.
- PELBART, Peter Pál, *O Tempo Não-Reconciliado*, São Paulo: Perspectiva, 1998.
- PELBART, Peter Pál, «Le temps non-reconcilié», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro – S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 89-102.
- PELBART, Peter Pál, «Vozes da Desrazão no Teatro da Loucura», *Conceito. Revista de Filosofia e Ciências do Homem*, n° 1, 2005, pp. 101-112.
- PIERAGGI, Ange-Henri, «Le Gros Plan, du Visage à l'Obscène. Réflexion à Partir du Concept de Visage élaboré par Gilles Deleuze», in *Gilles Deleuze, Concepts. Hors Série 2*, ed. par Stéfán LECLERCQ, Mons : Les Éditions Sils Maria, 2003, pp. 112-145.
- PINHAS, Richard, *Les Larmes de Nietzsche. Deleuze et la Musique*, Paris: Flammarion, 2001.
- PRADO, Bento Jr., «Sur le Plan d'Immanence», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 305-323.

- PROUST, Françoise, «La Ligne de Résistance», *Rue Descartes*, «*Deleuze. Immanence et Vie*», n° 20, Mai 1998, pp. 35-48.
- PROUST, Françoise, «Le Style du Philosophe», in *Tombeau de Gilles Deleuze*, ed. par Yannick BEAUBATIE, Paris : Mille Sources, 2000, pp. 121-129.
- RABATÉ, Dominique, *Vers Une Littérature de l'Épuisement*, Paris: Librairie José Corti, 2004.
- RAESSENS, Joost, «Deleuze et la Modernité Cinématographique», in *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par Olivier FAHLE et Lorenz ENGELL, Weimar / Paris : Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 268-275.
- RAGO, Margareth, ORLANDI, Luiz B. LACERDA et VEIGA-NETO, Alfredo (ed.), *Imagens de Foucault e Deleuze. Ressonâncias Nietzscheanas*, Rio de Janeiro : DP&A Editora, 2002.
- RAJCHMAN, John, *Philosophical Events. Essays of the 80's. Deleuze, Derrida, Foucault, Habermas, Lyotard, Rorty*, New York: Columbia University Press, 1991.
- RAJCHMAN, John, *Constructions*, Cambridge / Massachusetts: MIT Press, 1998.
- RAJCHMAN, John, «Y A-t-il une Intelligence du Virtuel ?», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 403-420.
- RAJCHMAN, John, *The Deleuze Connections*, Cambridge / Massachusetts: MIT Press, 2000.
- RAJCHMAN, John, «Logique du Sens, Éthique de l'Événement», *Magazine Littéraire*, n° 257, Septembre 1988, pp. 37-39.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Chair des Mots. Politiques de l'Écriture*, Paris: Galilée, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques, «Existe-t-il une Esthétique Deleuzienne», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 525-537.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Fable Cinématographique*, Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- REGNAULT, François, «La Vie Philosophique», *Magazine Littéraire*, n° 257, Septembre 1988, pp. 30-35.
- RIBEIRO, Renato Janine, «Les Intellectuels et le Pouvoir Revisités», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 391- 402.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris: Minuit, 1961.
- RODOWICK, D. N, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham / London: Duke University Press, 1997.
- RODRIGUES, Ernesto, *Mágico Folhetim, Literatura e Jornalismo em Portugal*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998.

- ROGOZINSKI, Jacob, «La Fêlure de la Pensée», *Magazine Littéraire*, n° 257, Septembre 1988, pp. 46-48.
- ROLNIK, Suely, «Schizoanalyse et Anthropophagie», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson: Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 463-476.
- ROPARS-WUILLEMIER, Marie-Claire, «Le Tout contre la Partie. Une Fêlure à Réparer», in *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par Olivier FAHLE et Lorenz ENGELL, Weimar / Paris: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 242-254.
- RUBY, Christian, *Les Archipels de la Différence. Foucault, Derrida, Deleuze, Lyotard*, Paris: Éditions du Félin, 1989.
- SALANSKIS, Jean-Pierre, «Idea and Destination», in *Deleuze. A Critical Reader*, ed. par Paul PATTON, Oxford / Cambridge / Massachusetts: Blackwell, 1996, pp. 57-80.
- SAN-PAYO, Patrícia, *Blanchot, a possibilidade da literatura*, Lisboa, Vendaval, 2003.
- SASSO, Robert et VILLANI, Arnaud (ed.), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze. Les Cahiers de Noesis*, n° 3, Printemps 2003.
- SAUVAGNARGUES, ANNE, *Deleuze et l'Art*, Paris: P. U. F., 2005, (coll. «Lignes d'art»)
- SCHERER, Olga (ed.), *Théorie, Littérature, Enseignement*, «*Deleuze-Chantier*», n.° 19, 2001.
- SCHÈRER, René, *Regards sur Deleuze*, Paris: Kimé, 1998, (coll. «Philosophie-épistémologie»).
- SCHÈRER, René, «Homo Tantum. L'Impersonnel. Une Politique», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 25-42.
- SCHÈRER, René, «L'Impersonnel», *Rue Descartes*, «*Deleuze. Immanence et Vie*», n° 20, Mai 1998, pp. 69-76.
- SCHÈRER, René, «Deleuze Éducateur», in *Tombeau de Deleuze*, ed. par Yannick BEAUBATIE, Paris : Mille Sources, 2000, pp. 113-119.
- SIBILIA, Paula, *O Homem Pós-Orgânico. Corpo, Subjectividade e Tecnologias Digitais*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- SIMONT, Juliette, *Essai sur la Quantité, la Qualité, la Relation chez Kant, Hegel, Deleuze. Les «Fleur Noires» de la Logique Philosophique*, Paris: Montréal, L'Harmattan, 1997.
- SIMONT, Juliette et VERSTRAETEN, Pierre, «Introduction. Vol. de l'Aigle et Chute Profonde (à Propos de la Mort de Gilles Deleuze)», in *Gilles Deleuze*, ed. par Pierre VERSTRAETEN et Isabelle STENGERS, Paris : Vrin, 1998, pp. 9-17.
- SPIELMANN, Yvonne, «Digitalisation. Image-Temps et Image-Espace», in *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par Olivier FAHLE et

- Lorenz ENGELL, Weimar / Paris: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 516-535.
- STENGERS, Isabelle, «Entre Collègues et Amis», in *Gilles Deleuze*, ed. par Pierre VERSTRAETEN et Isabelle STENGERS, Paris : Vrin, 1998, pp. 155-174.
- STENGERS, Isabelle, «Entre Deleuze et Whitehead», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 325-332.
- STEINER, George, *Presenças Reais. As Artes do Sentido*, trad. e posfácio de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Presença, 1993.
- STIVALE, Charles J., *The Two-Fold Thought of Deleuze and Guattari. Intersections and Animations*, New York / London: The Guilford Press, 1998.
- STIVALE, Charles J., « Deleuze et Parnet. Dialogues. Les Plis de la Post-Identité », in *Gilles Deleuze, Concepts. Hors Série 2*, ed. par Stéfan LECLERCQ, Mons : Les Éditions Sils Maria, 2003, pp. 3- 19.
- TESCHKE, Henning, « Deleuze et Benjamin. Croyance au Monde, Croyance au Messie. Les Zones d'Indifférence de la Foi », in *Gilles Deleuze, Concepts. Hors Série 2*, ed. par Stéfan LECLERCQ, Mons: Les Éditions Sils Maria, 2003, pp. 21- 47.
- VAN MALDERGHEM, Olivier, «L'Image-Souvenir. Providence, d'Alain Resnais », in *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par Olivier FAHLE et Lorenz ENGELL, Weimar / Paris: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 536-549.
- VANDENBUNDER, André, «Le Rencontre Deleuze-Peirce», in *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par Olivier FAHLE et Lorenz ENGELL, Weimar / Paris : Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 86-98.
- VECCHIO, Diego, «Deleuze et Macedonio Fernández. Devenir et Devenir-Citrouille», *Théorie, Littérature, Enseignement*, « *Deleuze-Chantier* », n.º 19, 2001, pp. 95-115.
- VERSTRATEN, Pierre, «De l'Image de la Pensée à la Pensée sans Image», in *L'Image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, ed. par Thierry LENAIN, Paris: Vrin, 1997, pp. 65-94.
- VERSTRAETEN, Pierre et STENGERS, Isabelle (ed.), *Gilles Deleuze*, Paris: Vrin, 1998.
- VERSTRAETEN, Pierre, «La Question du Négatif Chez Deleuze», in *Gilles Deleuze*, ed. par Pierre VERSTRAETEN et Isabelle STENGERS, Paris : Vrin, 1998, pp. 175-188.
- VIDAL, Eduardo, «Hétérogénéité-Deleuze-Lacan», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 495-510.

- VILLANI, Arnaud, «Deleuze et l'Anomalie Métaphysique», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 43-54.
- VILLANI, Arnaud, *La Guêpe et l'Orchidée. Essai sur Gilles Deleuze*, Paris: Belin, 1999.
- VINCIGUERRA, Lucien, «Peindre le Cri. Peindre la Promesse», *Rue Descartes, «Deleuze. Immanence et Vie* », n° 20, Mai 1998, pp. 113-127.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, «Les Pronoms Cosmologiques et le Perspectivisme Américain», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 492-462.
- WAHL, François, «Le Cornet du Sens», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 125-165.
- WILLIAMS, James, *Gilles Deleuze's Difference and Repetition. A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.
- ZAOUÏ, Pierre, «La Grande Identité Nietzsche-Spinoza», *Philosophie*, n° 47, Septembre, 1995, pp. 64-84.
- ZOURABICHVILI, François, *Deleuze. Une Philosophie de l'Événement*, Paris: P.U.F., 1994.
- ZOURABICHVILI, François, «Deleuze et le Possible (de l'Involontarisme Politique)», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 335-354.
- ZOURABICHVILI, François, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris: Ellipses, 2003.
- ZOURABICHVILI, François, SAUVAGNARGUES, Anne et MARRATI, Paola (ed.), *La Philosophie de Deleuze*, Paris: P. U. F., 2004.
- ZOURABICHVILI, François, «The Eye of Montage: Dziga Vertov and Bergsonian Materialism» in *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, ed. par Gregory FLAXMAN, Minneapolis / London: University of Minnesota Press, 2000, pp. 141-152.

Revistas

- L'Arc*, n° 49, 1972.
- Magazine Littéraire*, n° 257, Septembre, 1988.
- Magazine Littéraire*, n° 366, Juin, 1998.
- Magazine Littéraire*, n° 370, Novembre, 1998.
- Magazine Littéraire*, n° 380, Octobre, 1999.
- Lendemain*, n° 53, 1989.

Philosophie, n° 47, 1995.

La Quinzaine Littéraire, n° 686, 1-15 Février 1996, pp. 16-24 (Dossier : Gilles Deleuze).

Rue Descartes, «Deleuze : Immanence et Vie», Actes du Colloque organisé à Paris par le Collège International de Philosophie le 25-27 Janvier 1997, n° 20, Paris : PUF, 1998.

Chimères, «Gilles et Félix sur le Fil du Rasoir. Rencontre à la Columbia», n° 37, 1999.

Outros

- ARENDT, Hannah, *La Tradition Cachée*, (trad. de Sylvie Courtine-Denamy), Paris : Christian Bourgeois, 1987.
- BARTHES, Roland, *Le Degré Zéro de l'Écriture*, Paris : Seuil, 1953.
- BARTHES, Roland, *Système de la Mode*, Paris : Seuil, 1967.
- BENOIST, Jean M., *La Révolution Structurale*, Paris : Grasset, 1975.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace Littéraire*, Paris : Gallimard, «Idées», 1955.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à Venir*, Paris : Gallimard, 1959.
- BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris : Minuit, 1963.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BLOOM, Harold, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York : Harcourt Brace & Company, 1994.
- BRÉHIER, Emile, *La Théorie des Incorporels dans l'Ancien Stoïcisme*, Paris : Vrin, 1970.
- CABANES, Jean-Louis, *Critique Littéraire et Sciences Humaines*, Toulouse : Privat, 1974, (coll. «Regard»)
- CORTÁZAR, Julio, *Bestiario*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- DERRIDA, Jacques, «La Structure, le Signe et le Jeu dans le Discours des Sciences Humaines», in *L'Écriture et la Différence*, Paris : Seuil, 1967, pp. 409-428.
- DOLTO, Françoise, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Le Seuil, 1984.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, Paris : Gallimard, 1961.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses: une Archéologie des Sciences Humaines*, Paris : Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du Savoir*, Paris : Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du Discours*, Paris : Gallimard, 1971.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir : Naissance de la Prison*, Paris : Gallimard, 1975.
- FOUCAULT, Michel, *La Volonté de Savoir. Histoire de la Sexualité, I.*, Paris : Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, Michel, *L'Usage des Plaisirs. Histoire de la Sexualité, II.*, Paris : Gallimard, 1984.
- FOUCAULT, Michel, *Le Souci de Soi. Histoire de la Sexualité, III.*, Paris : Gallimard, 1984.
- FOUCAULT, Michel, *Résumé des Cours 1970-1982*, Paris : Julliard, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *Raymond Roussel*, Paris : Gallimard, 1992.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits*, Vol. I - IV (1954-1988), Paris : Gallimard, 1994.
- FREUD, Sigmund, «Au-delà du Principe de Plaisir», in *Essais de Psychanalyse*, Paris : Payot, 1981, p. 41-115.

- FREUD, Sigmund, *Abrégé de Psychanalyse*, (trad. d'Anne Berman), Paris : P.U.F., 1949.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris : Seuil, 1966.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris : Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*, Paris : Seuil, 1982.
- HJELMSLEV, Louis, *Le Langage* (trad. de Michel Olsen), Paris : Gallimard, 1966, (coll. «Folio/Essais»).
- HUSSERL, *Idées Directrices pour une Phénoménologie Transcendentale*, (trad. de Paul Ricoeur), Paris : Gallimard, 1950, (coll. « Tel »).
- JAKOBSON, Roman, *Essais de Linguistique Générale*, (trad. de Nicolas Ruwet), Paris: Minuit, 1963.
- KANT, *Critique de la Raison Pure*, (trad. de Ferdinand Alquié), Paris : Gallimard, 1980, (coll. « Bibliothèque de La Pléiade »)
- KANT, *Critique de la Faculté de Juger*, (trad. de A. Philonenko), Paris : Vrin, 1965.
- KOFMAN, Sarah, *Quatre Romans Analytiques*, Paris : Galilée, 1973.
- KOFMAN, Sarah, *L'Enfance de l'Art, une Interprétation de l'Esthétique Freudienne*, Paris : Payot, 1970.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris : Seuil, 1966 (coll. «Le Champ Freudien»).
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Les Structures Élémentaires de la Parenté*, Paris : P.U.F., 1949.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie Structurale*, t. I, Paris : Plon, 1958.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée Sauvage*, Paris : Plon, 1962.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques, I, Le Cru et le Cuit*, Paris : Plon, 1964.
- LUGARINHO, Mário César, "Al Berto, In Memoriam – The Luso Queer Principle", in *Lusosex, Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World*, Susan Canty Quinlan and Fernando Arenas Editors, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2002, pp. 276- 299.
- NABOKOV, Vladimir, *Proust, Kafka, Joyce*, (trad. d' Hélène Pasquier), Paris : Fayard, 1983 (coll. «La Bibliothèque Cosmopolite»)
- NADEAU, Maurice, *Le Roman Français depuis la Guerre*, Paris : Gallimard, 1963, (coll. «Idées»).
- NANCY, Jean-Luc, *Ego sum*, Paris : Flammarion, 1979.
- NANCY, Jean-Luc, «Pli Deleuzien de la Pensée», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 115-125.
- POULET, Georges, *Etudes sur le Temps Humain*, Paris : Plon, 1950.
- PESSOA, Fernando, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Ática, 1993.
- PITTA, Eduardo, *Fractura, A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*, Angelus Novus, Coimbra, 2003.
- POMBO, Catarina, «O Corpo da Estética: Arte e Natureza em Gilles Deleuze» in *Nietzsche e Deleuze: O que Pode o Corpo*, ed. Par Daniel LINS e Sylvio

- GADELHA, Rio de Janeiro / Fortaleza: Relume Dumará / Secretaria de Estado da Cultura e do Desporto, 2002, pp. 37-49.
- POMBO, Catarina, *L'Esthétique en tant que Philosophie naturelle : Le concept de vie chez Gilles Deleuze. Pour une théorie naturelle de l'expression. Regards sur la littérature*, TD, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Méésentente, Politique et Philosophie*, Paris : Galilée, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques, *Mallarmé. La Politique de la Sirène*, Paris : Hachette, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Parole Muette. Essai sur les Contradictions de la Littérature*, Paris : Hachette, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques, *Aux Bords du Politique*, Paris : La Fabrique, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du Sensible. Esthétique et Politique*, Paris : La Fabrique, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques, *L'Inconscient Esthétique*, Paris : Galilée, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Destin des Images*, Paris : La Fabrique, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans L'Esthétique*, Paris : Galilée, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques, *Aux Bords du Politique*, Paris : Gallimard, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Haine de la Démocratie*, Paris : Gallimard, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul, *La Transcendance de l'Ego*, Paris : Vrin, 1972.
- SIMONDON, Gilbert, *L'Individu et la Genèse Physico-Biologique*, Paris : Millon, 1964.
- SZENDY, Peter, *Membres Fantômes - Des Corps musiciens*, Paris, Minuit, 2002.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris : Minuit, 1961.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la Littérature. Textes des Formalistes Russes*, Paris : Seuil, 2001, (coll. «Essais»).
- VERDIGLIONE, Armando (ed.), *Psychanalyse et Sémiotique, Actes du Colloque de Milan, Mai 1974*, Paris : Union Générale d'Édition, 1975, (coll. 10/18).
- ZIZEK, Slavoj, *Organs Without Bodies. On Deleuze and Consequences*, New York / London: Routledge, 2004.